1-2 (243-244) / 2008

ISSN 1220-6350

caiete critice

Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

Fragmente critice

Autobiografia (I)

de Eugen Simion

Cronici literare

Poetul în bazarul textual. Prezențe şi absențe în lumea de hârtie a lui Ioan Flora

de Răzvan Voncu

Convorbiri

Interviu cu Marcel Reich-Ranicki

Comentarii

Estetica realismului socialist – o anti-estetică?

de Magdalena Dragu

Literatură străină

Edgar Allan Poe şi „posibilul" Eminescu

de Felix Nicolau

caiete critice

Revistă editată de
Fundația Națională pentru Știință și Artă, Grupul interdisciplinar de reflecție
și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN
Andrei GRIGOR
Bogdan POPESCU
Răzvan VONCU
Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN
Maria MOLDOVEANU
Ana-Lucia RISTEA
Oana SOARE
Andrei MILCA
Paula NEACȘU
Nicolae LOGIN
Luminița LOGIN

EDITURA Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edexpert@zappmobile.ro
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI
Serge FAUCHEREAU (Franța)
Valeriu IOAN-FRANC
Klaus HEITMANN (Germania)
Mihail METZELTIN (Austria)
Thierry de MONTBRIAL (Franța)
Maurice NADEAU (Franța)
Basarab NICOLESCU
Eugen SIMION
Dumitru ȚEPENEAG

caiete
critice

CUPRINS

1-2/2008

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Autobiografia (I) 3

CRONICI LITERARE

Poetul în bazarul textual. Prezențe și absențe în lumea de hârtie a lui Ioan Flora 12

CONVORBIRI

Interviu cu Marcel Reich-Ranicki 18

COMENTARII

Magdalena DRAGU: Estetica realismului socialist – o anti-estetică? 30
Lucian CHIȘU: Bacovia: Ultimele profeții... politice. 34
Paul DUGNEANU: Noțiunea de poem în avangarda istorică românească 40
Antonio PATRAȘ: Frumusețea lucrurilor mici 45

NEGRU PE ALB

Nicolae ONEA: Unde e domițilul pieselor lui Caragiale? (II) 49

LECTURI

Alina CRIHANĂ: Romanul politic în discursurile "oficiale" ale scriitorilor: (din nou) deconstrucții necesare 71
Bogdan Mihai DASCĂLU: Deutscheland? Oui, mais.... 75

LITERATURĂ STRĂINĂ

Felix NICOLAU: Edgar Allan Poe și „posibilul" Eminescu 82

ȘTIINȚĂ ȘI FILOSOFIE

Viorel BARBU: Neuitatul an 1968 – între utopie și contestare. 87

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: «America, America» 90

ÎNTÂLNIRI DE DESTIN

Alexandru ZUB: Figuri de clerici în rezistența anticomunistă....92

MASS-MEDIA

Bogdan IVASCU: În vreme de război – O analiză a esteticii folosită ca propagandă dirijată în media occidentală 96

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Economia artei (III)....101

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

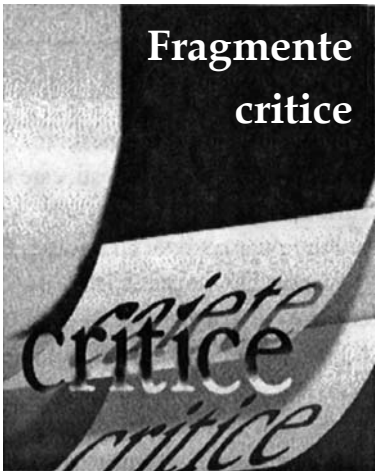
Călin CĂLIMAN: Best Film 2007 105

Dana DUMA: Modelul cinematografic polonez....108

Corina PANAITOPOL: Pictură și literatură. Simetrii structurale în opera lui Georges Perec....112

Marin STOIAN: Trecute vieți de doamne și domnițe 118

Ilustrăm acest număr cu lucrări ce se regăsesc în volumul
Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic,
autori: ***Ioana CRISTEA și Aura POPESCU***



Eugen
SIMION

Autobiografia (I)

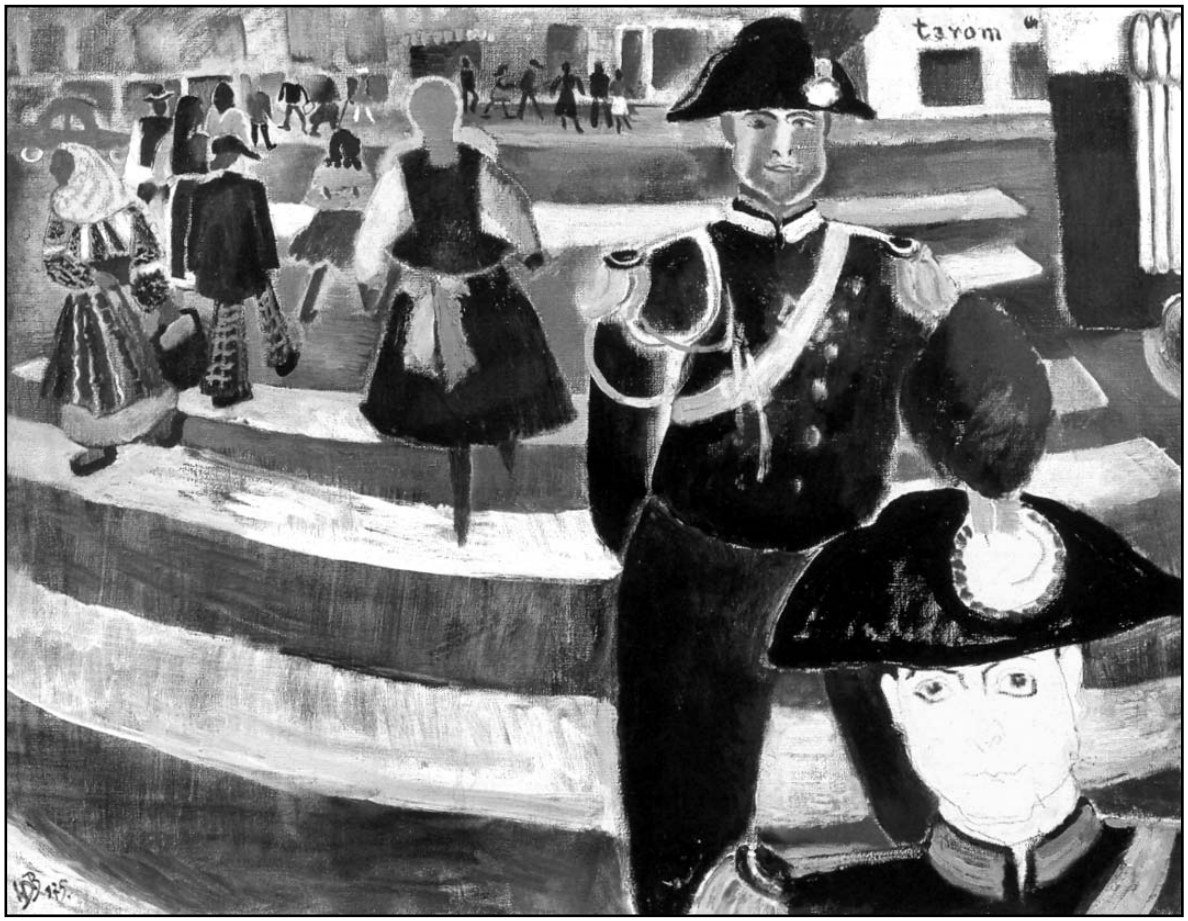
Abstract

The present article aims at defining autobiography as a literary genre influencing all the other types of confessional writing. By referring to Georges May, Georges Gusdorf Philippe Lejeune, Jean Rousset, Roland Barthes and other writers who have analyzed the same topic, the author focuses on Jean Starobinsky's study on autobiographies. He outlines the most important issues discussed by Starobinsky (one of them is whether the autobiography is or is not a literary genre) and he tries, in the same time, to answer questions about the style of an autobiography, about its verisimilitude and its purpose, about the identity of the writer and about the way in which it is illustrated by the content of the confession.

Revin asupra *autobiografiei*, un gen (o specie, un stil) problematic și, în același timp, foarte fertil, la concurență cu memoriile și, în ultimele două secole, cu jurnalul intim. Filosofii, teoreticienii și criticii literari i-au acordat mai multă atenție decât altor forme ale literaturii subiective, din două motive cel puțin: a) un filon autobiografic există în orice scriere, fictivă sau nonfictivă, b) cercetând structura, motivațiile și evoluția în timp a autobiografiei, descifrăm în fapt, mecanismul de funcționare al tuturor genurilor biograficului. Autobiografia este, putem spune, celula germinativă care circulă și se combină în memorii, în jurnalul intim, în eseul biografic, în romanul autobiografic sau în romanul – jurnal, adică în mai tipurile de scriitură confesivă. Și nu numai. „Tot ce a fost publicat de mine – scrie Goethe în *Poezie și adevăr* – nu reprezintă decât fragmente dintr-o mare confesiune; și această carte nu reprezintă decât o tentativă îndrăzneață de a o completa"... O idee care n-a fost abandonată nici azi, deși structuralismul și, în genere, școlile formaliste au combătut-o în chip radical după cel de-al doilea război mondial...

Privită din această perspectivă, autobiografia a stimulat, ziceam mai înainte, numeroase comentarii, unele esențiale pentru tema pe care o urmărim în cartea de față*. La câteva dintre ele mă voi referi în mod mai sistematic în acest capitol. Am în vedere, mai întâi, eseul lui Jean Starobinsky (*Le style de l'autobiografie*) publicat în *Poetique* (m.3, 1970) și reluat în *L'oeil vivant* II. *La Relation critique* (Gallimard 1970), socotit de mai toți interpreții ca fiind esențial pentru înțelegerea structurii scriiturii autobiografice. Asociate cu studiul despre Rousseau de același autor, paginile despre stilul autobiografiei lămuresc în bună măsură modul în care funcționează *scriitura care se scrie pe sine*. Vom vedea deîndată cu ce mijloace și cu ce performanțe. Starobinsky nu ocolește în demonstrația sa dimensiunea psihanalitică a problemei. Alt studiu, capital pentru înțelegerea acestui gen care se însoțește deseori cu memoriile încă din antichitate, este acela al lui Georges May (*L'autobiographie*, PUF, 1984) metodic și bogat în referințe scoase din mai multe literaturi. În fine, comentariile cele mai cuprinzătoare și, poate, cele mai erudite despre acest subiect (de la grafie până la „le moi haïssable" al jansenișilor și, de aici, la utopiile moderne) le aflăm la Georges

* *Genurile biograficului*, vol. I, aflat sub tipar.



Gusdorf într-o carte masivă, *Auto-bio-graphie*, din seria *Lignes de vie* (Editions Odille Jacob, 1991). Autorul este cunoscut pentru preocuparea sa mai veche pentru literatura subiectivă (*La Découverte de soi*, Paris, 1948). Scrierile lui constituie, repet, o veritabilă hermeneutică a intimismului (după formula lui Jean Rousset), citit, analizat, clasificat din perspectivă filosofică și în succesiune istorică. Cine vrea să-și facă o idee mai precisă despre această imensă încrângătură ce reprezintă literatura confesivă trebuie să-l consulte pe acest alsacian erudit și cu o fantezie impresionistică.

Nu pot fi ignorate, desigur, nici cărțile lui Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975; *Je est un autre*, 1980; *Moi aussi*, 1986) pe care le-am comentat în mai multe rânduri în cartea de față și în studiile anterioare despre ficțiunea jurnalului intim*. El face o sinteză remarcabilă și pune în formule preluate ulterior de întreaga critică relațiile dintre autor-narator și eroul narațiunii autobiografice. În fine, despre acest subiect s-au mai pronunțat, direct sau indirect, Jean Rousset în *Le Lecteur intime* (1986), Maurice Blanchot, D. Madélénat (*La biographie*, PUF, 1984; *L'intimisme*, PUF, 1984) și chiar Roland Barthes care, după ce a anunțat decesul autorului, a scris o autobiografie structurală: *Roland Barthes par Roland Barthes* și a definit noțiunea de *biograféme* cu care semioticienii operează în analizele sale, o noțiune care a intrat apoi în limbajul teoriei și criticii literare. Pe urmele acestor comentarii erudite și ingenioase au început să apară, cum se întâmplă adesea, sintezele didactice, unele foarte utile. În ce privește autobiografia este de semnalat studiul lui Jean Philippe Miraux (*Écriture de soi et sincerité*, Editions Armand Colin, 1996, 2007), o utilă punere în temă cu precizări,

* Vezi *Ficțiunea jurnalului intim*, I-III, ed. a II-a, Univers Enciclopedic, 2005.

nuanțe, sistematizări ce se pot reține. Îmi confrunt ideile (exprimate în texte mai vechi) cu aceste studii recente și constat că în multe privințe mă întâlnesc cu ele, în altele mă despart. Motiv să revin asupra acestor teme.

Cu ce să încep? Încep cu Jean Starobinsky care precizează încă de la începutul micului și esențialului său eseu că autobiografia nu constituie propriu zis un gen literar. Stabilește, totuși, câteva condiții ale scriiturii autobiografice. Acestea ar fi: a) identitatea dintre narator și eroul narațiunii; b) în autobiografie este vorba de o *narațiune* și nu de o *descripție* și c) „autobiografia nu-i un portret sau, dacă o considerăm un portret, ea introduce durata și mișcarea; narațiunea acoperă o suită temporală, atât cât e necesar pentru „a pune în evidență traseul unei vieți"... Și tot Starobinsky: autobiografia dublează, uneori, memorialistica (cazul Chateaubriand) sau, când cel care-și reconstituie viața introduce elementele din prezent, atunci jurnalul intim „contaminează" autobiografia, cum se întâmplă, iarăși, în înscrierile intime ale aceluiași Chateaubriand pe care Starobinsky, un teoretician complex, îl citește cu atenție pentru a descoperi în textele lui componentele „mașinii de scris". Dar nu numai. Dintre criticii noi, criticul genevez este cel dintâi care își dă seama, alături de Jean Pierre Richard și Georges Poulet, de limitele metodei structuraliste, avertizând chiar în *La rélation critique*, apărută în plină explozie a semioticii, că disecția textului nu-i suficientă. Critica, spune el, trebuie să devină o creație care să cuprindă toate dimensiunile operei, o sinteză, altfel zis, superioară. Ea trebuie să valorifice toate mijloacele de analiză, inclusiv imaginația critică.

Notele lui despre autobiografie merg în același sens. Chiar reabilitarea autobiografiei (formă manifestă de subiectivitate, creație nemijlocită a *autorului*) în plină campanie dusă de „formaliști" și de cei care susțin, ca Valéry că poemul nu este scris practic de nimeni, chiar acest interes, zic, pentru stilul autobiografiei sugerează un semn de independență critică. Așadar: trebuie să evităm să vorbim de un stil general sau chiar de o formă preexistentă în autobiografie, observă Starobinsky, pentru că, fiind o creație strict individuală și legată organic de o experiență individuală, autobiografia acceptă toate stilurile și formele posibile. Adevărat, dar tot esteticianul remarcă faptul că în scriitura autobiografică există o *autoreferință explicită a narațiunii* și, prin stilul ei particular, există o *valoare autoreferențială implicită* dată de modul singular al retoricii stilului (elocuțiunea). Altfel zis: autobiografia nu are un stil preconceput, impus de o paradigmă a genului, dar stilul în care este scrisă de un individ îi dă o dublă valoare: una impusă de cel care scrie (*autoreferință explicită*) și alta (*referență implicită*) dată de scriitura autobiografică, de modul elocuțiunii. Observație fină. Întrebarea este dacă această valoare autoreferențială implicită (sau involuntară) nu se manifestă în orice tip de scriitură. Dacă nu, cumva, ține de natura scriiturii, de capacitatea ei de a impune, fără voința autorului, propriu stil. *Un stil al înstrăinării*, i-am spus eu în altă parte, traducând în felul meu și cu aplicație mai ales în limbajul poemului, faimosul concept de *l'écart* al lui Leo Spitzer...

Cu această precizare, revin la demonstrația lui Jean Starobinsky privitor la stilul (sau lipsa de stil) a autobiografiei. Stilul *scriptorului*, nu al *scriitorului* de autobiografie, să ne înțelegem. Pentru *scriptor*, am folosit în comentariile mele (îndeosebi în *Ficțiunea jurnalului intim* și în *Întoarcerea autorului*) un termen mai vechi din limba română, acela de *scrietor*, utilizat, între alții, de Slavici. Îl reiau în cartea de față. Așadar: Starobinsky observă, în chip just, că stilul *scrietorului* („l'auteur d'une autobiographie indépendamment de sa qualité d'écrivain", op. cit., 84) este legat de actul de a scrie, mai exact: de momentul prezent în care autorul *își scrie* trecutul („Valoarea autoreferențială a stilului retrimite, deci, la momentul în care este executată scriitura, la «eul» actual"). Acest fapt este plin de consecințe pentru că, zice tot Starobinsky, pune un ecran între „adevărul trecutului și prezentul situației narative". Traduc din nou într-un limbaj critic mai accesibil ideea acestui obstacol

dintre *istorie* (povestire) și *scriitura istoriei* (povestirii, narațiunii). L-au remarcat, în fond, toți cei care au încercat să definească, nu numai autobiografia, dar toate forme literaturii nonfictive. Jean Starobinsky merge mai departe și exprimă, cred, în chip elocvent faptul că perfecțiunea stilului în scriitura intimă face suspect „le contenu du récit" și mai precis: „originalitatea stilului implică o redundanță care pare a perturba chiar mesajul" (narațiunii). Ce rezultă din această cauzalitate? Rezultă, logic, că evocarea trecutului se poate face din prezent și cu mijloacele scripturale ale prezentului (actul de a scrie, propriu zis, timpul revoluat, ceea ce s-a întâmplat o dată, demult, la altă vârstă, în altă epocă și cu altă stare de spirit și stare de suflet). Concluzia firească este că *trecutul* autorului de autobiografie (eu aș completa: trecutul oricărui autor care se confesează) este opera acestui prezent scriptic și că adevărul și culorile acestui trecut evocat, scris, exprimă, în fapt, culorile și adevărul din momentul în care autorul reconstituie (își scrie) viața. Actul de a scrie își impune, astfel, viziunea, stilul, valorile referențiale explicite și implicite (sugerate involuntar, de scriitura ca atare).

Putem trage de aici ideea că orice autobiografie implică, în chip fatal, un efort de analiză și determinare, un efort de autocunoaștere și, totodată, situare în lume. Sau, în termenii foarte potriviți ai lui Starobinsky: „orice autobiografie – chiar atunci când se limitează la o narațiune pură – este auto-interpretare; stilul este aici semnul relației dintre scriptor și trecutul său, pe măsură ce-și prezintă intențiile sale, orientate spre viitor, în așa fel încât să se reveleze și altuia". Propozițiile din urmă au o notă de hermetism care nu ajută prea mult demonstrația critică. Rămâne ideea, esențială pentru ceea ce ne interesează aici (natura și „stilul" autobiografiei!), și anume că *orice auto-biografie este, în fapt, o auto-interpretare* și „stilul" ei (pun ghilimele pentru a atrage atenția celui care ne urmărește că, în viziunea marelui teoretician elvețian, nu există un stil specific al autobiografiei, cum nu există un gen determinabil, separat de alte forme ale intimismului), „stilul" ei, zic, de a nu avea un stil clasabil retoric sugerează, s-a văzut, două rânduri de valori autoreferențiale: una explicită (programată de autor, exprimată pe față!) și alta implicită (produsă de scriitura narațiunii fără voia autorului). Dacă acceptăm aceste disocieri (și, la drept vorbind, nu avem cum să nu le acceptăm!), atunci problema *stilului autobiografic* începe să se lămurească: a nu avea stil devine, în acest caz, o formă complexă de a primi mai multe stiluri individuale în narațiunea autobiografică cu observația că fiecare în parte și împreună sugerează două rânduri de valori referențiale. Iar toate acestea depind de actul de a scrie care trebuie să reconcilieze două momente existențiale diferite: unul în trecut (când au fost trăite evenimentele evocate) și altul în prezent (când aceste evenimente sunt *scrise*; retrăite și scrise). Cu câtă fidelitate, cu câtă autenticitate, în ce măsură scriitura actuală scapă de contaminarea ficțiunii?

*

O chestiune pe care și-o pun toți comentatorii literaturii intime. Răspunsurile diferă. Unii consideră, s-a văzut, că orice confesiune reprezintă, în fapt, o autoficțiune. Alții, ca Valéry, sunt și mai categorici: orice confesiune minte. Gide crede că memoriile sunt numai pe jumătate sincere și, pentru a spune adevărul întreg despre sine, se gândește că mai bine ar fi să scrie un roman. La fel gândesc François Mauriac, Sartre, Julien Green etc. Numai părintele fondator al intimismului european (Rousseau) își asigură cititorul că mărturisirea lui este totală, absolut sinceră și că, scriind-o, va da exemplul unui om care își deschide larg inima în fața cititorului. Cine nu cunoaște orgolioasa lui mărturisire din preanobilul mărturisirilor: „Vreau să vă arăt un om în tot adevărul naturii sale, și acest om voi fi eu"?. S-a ținut de cuvânt: *Confesiunile* lui au creat școală, se citesc și azi cu nesaț, literatura confesivă modernă pornește de la el, fapt dovedit, între alții, chiar de Jean Starobinsky într-o carte din 1957 intitulată *Transparența și obstacolul*.

Dar cât de sinceră, transparentă poate fi, repet, autobiografia cea mai vulnerabilă, cea mai subiectivă dintre speciile biograficului pentru că ea vorbește direct despre cel care

o scrie și, de regulă, este publicată în timpul vieții autorului? Ce obstacol apare în fața voinței de transparență (sinceritate, autenticitate)? Am discutat deja despre acest aspect. Să mai spun o dată că mulți se îndoiesc de conceptul de sinceritate când e vorba de literatură, chiar dacă această literatură este programatic ostilă convențiilor literaturii și își propune să spună adevărul integral. Teoreticianul pe care îl analizez în acest capitol (Starobinsky) dovedește că *stilul*, în autobiografie, reprezintă mai mult decât oriunde „un risc permanent de a aluneca în ficțiune". Un stil frumos stârnește suspiciunea de neadevăr. Stilul, gândit ca o formă de înfrumusețare a conținutului, cultivă, în fapt, romanescul și, în acest caz, cu toată voința de sinceritate, narațiunea biografică se pierde în ficțiune. Proces complex, proces subtil în mecanismele scriiturii intime, definit astfel de Jean Starobinsky: „Accentuând importanța *prezentului* în actul de a scrie, calitatea originală a stilului pare a favoriza arbitrariul narațiunii mai mult decât fidelitatea reminiscenței; mai mult decât un obstacol sau un ecran [stilul] e un principiu de reformare și falsificare"...

Asta dacă luăm stilul, repet, ca o formă adăugită, ca un înveliș frumos al conținutului. Dacă gândim însă stilul ca un *écart*, zice Starobinsky, atunci lucrurile se schimbă: stilul autobiografiei nu mai mistifică, deformează, stilul, dimpotrivă, *individualizează*, *singularizează*. Mai mult: stilul ca *écart* (în sensul dat de Leo Spitzer) schimbă ceva (important) în relația dintre trecut (istoria deja trăită) și momentul în care trecutul este scris (prezentul actului de a scrie). Cum, prin ce mijloace? Iată explicația dată de autorul *Relației critice*: „Le style comme «forme ajoutée à un fond» sera jugé surtout en fonction de son inévitable infidelité à une *réalité passée*: le «fond» est tenu pour antérieur à la «forme», et l'histoire révolue, thème de la narration, occupera nécessairement cette position d'antériorité. Le style comme écart, en revanche, apparait surtout dans une relation de *fidélité à une réalité*. Dans ce cas, la notion même de style obéit secrétement à une système de métaphores organiques, selon lesquelles l'expression procède de l'expérience, sans discontinuité aucune, comme la fleur résulte de la poussée de la seve et du jet de la tige"[1].

Opresc citatul aici. Disociere importantă în privința „stilului" în narațiune, în genere, nu numai asupra stilului autobiografiei. Stilul ca „formă adăugită" și stilul ca „écart" (abatere, îndepărtare, particularitate în limbajul comun). Văzând demonstrația teoreticianului, nu putem fi decât de acord că stilul care împodobește *conținutul* este, de regulă, inutil într-o narațiune și chiar mai mult decât atât: falsifică fondul narațiunii, reprezintă o podoabă artificială, indică, într-adevăr, nu o continuitate organică a expresiei, ci o discontinuitate, o intervenție ulterioară în actul de a scrie. Stilul ca *écart*, așa cum îl definește Starobinsky, este altceva. Ceva profund, o continuitate, produsul unui șir de cauzalități organice. Stilul este floarea ca produs ultim al sevei care pornește din subsolul narațiunii (experienței).

Până aici, repet, totul este logic, coerent, convingător. Mă întreb însă cum deosebim stilul ca „formă adăugată" de stilul ca „écart"? Cum ne dăm seama că stilul este „stiletul" originar și nu *mâna* care ornează istoria unei vieți? Jean Starobinsky nu ne dă criteriile de departajare. Ne spune doar ce se întâmplă sau se poate întâmpla într-o narațiune scrisă de cel care își povestește viața. Și ne atrage atenția, totodată, că stilul ca *formă* împinge confesiunea spre ficțiune. Ceea ce, încă o dată, este adevărat. Este însă tot atât de adevărat că și stilul ca *écart*, pe lângă faptul că singularizează, individualizează narațiunea, o împinge și el spre ficțiune. Voit sau nevoit, cum am dovedit de mai multe ori până acum. Concluzia pe care o putem trage din comentarea acestor fine disocieri este că numai lectorul poate să-și dea seama, cu intuițiile lui, unde sfârșește *stiletul* și unde intră în acțiune *mâna* dornică să dea cu orice preț expresivitate confesiunii într-o autobiografie, ficționând-o într-un chip sau altul, în mai mari sau mai mici măsuri.

1 op. cit., pag. 87

S-a pus deseori problema identității celui care scrie autobiografia (*le je actuel*, în terminologia lui Jean Starobinsky) și identitatea ce trebuie recuperată prin scriitură (*le moi révolu, le passé vécu*!). Este esența acestui proces de reconstituire a unei vieți, dacă nu pierdute, în orice caz consumate... Cum se poate face acest lucru fără a mistifica adevărul, fără a ficționa existența? Reconstituirea se face, de regulă, la persoana întâi singular. Aceasta înseamnă că cel care-și scrie viața își asumă, fără ezitare, trecutul, fracturile, stările de spirit... Narațiunea autobiografică este atunci un lung monolog crepuscular. Căci, să nu uităm, autobiograful scrie cu gheara neantului în ceafă. Autobiografia, s-a spus de atâtea ori și pe drept cuvânt, este bilanțul unui om care se apropie de sfârșitul cursei. Vorbind despre Rousseau, Starobinsky spune: „Autobiografia ia naștere în momentul în care Rousseau se pune în situația celui care a încetat să mai fie". Cu alte cuvinte, situația celui care are sentimentul că dispariția lui nu este îndepărtată. Totuși, el mai are energia și timpul să-și scrie viața. Un scurt armistițiu îi îngăduie acest fapt esențial...

Comentariile lui Cezar sunt scrise, totuși, la persoana a treia singular. La fel o parte din *Memoriile* lui La Rochefoucauld... De ce? Răspunsul nu-i greu de aflat: pentru a întări prestigiul eroului care se confesează. Pentru a-i da un alt statut, pentru a sugera cititorului că acela despre care e vorba aparține Istoriei (cu majusculă). Jean Starobinsky numește acest tip de discurs, *discursul istoric*. Malraux, ne amintim, folosea noțiunea de *destin*. Timpul verbal uzual în autobiografie este o alternanță între perfectul compus și perfectul simplu. Un fel de „prezent istoric", cum spun lingviștii. Pornind de la disocierile făcute de Benveniste, Starobinsky, numește acest recurs la un mod nedeterminat al verbului folosit în autobiografie „le recours à l'aoriste de l'histoire" cu explicația următoare: „verbul la *aorist* afectează expunerea la prima persoană [a singularului] printr-un oarecare coeficient de alteritate". Efectele sunt de mai multe feluri: întărește nota de detașare în confesiune și, în același timp, asigură cititorul că ceea ce se spune în narațiune este adevărat, în fine, câștigul cel mai important este că „verbul la aorist" apropie timpurile, micșorează distanța dintre *le je actuel* și *le moi révolu*, dintre ceea ce a fost și ceea ce se poate recupera și revela prin scriitura din momentul prezent. Gusdorf sugerează mai bine, am impresia, această relație în *Autobio-graphie*: cine își scrie viața, întreabă el? O scrie cel care a trăit-o, dar, atenție! „orice scriere se îndepărtează și consacră o alienare; totdeauna este un altul, și care vorbește de altceva; și nu există decât printr-o inconsecvență" (op. cit., 119). Așadar: un *Altul* care alienează, nu apropie lucrurile, un *Altul* care vorbește de ceea ce naratorul n-ar vrea să spună. Dacă este așa, atunci procesul semnalat de Starobinsky are și un revers. „*Aoristul*" lucrează la două capete ale timpului și la două capete ale personalității care scrie și se scrie: *consacră* o alienare (îndepărtare) și, totodată, reconstituie și actualizează această îndepărtare.

De reținut, și în această situație, reflecția lui Jean Starobinsky: modul verbal ideal al autobiografiei este *aoristul*. Întrebarea este dacă această modalitate verbală ambiguă este specifică numai pentru autobiografie. Memorialistul nu procedează, în fond, în același fel? Nu amestecă și el timpurile verbului pentru a împăca povestirea (istoria) cu scriitura? Temă deschisă.

*

O temă deschisă este și aceea care privește justificarea autobiografiei. Și-o pun toți, autori și comentatori. Ca și în cazul jurnalului intim cel care se gândește să-și scrie viața caută motive s-o facă și tot el decide momentul când începe și unde se oprește. Motivele de ordin subiectiv diferă de la caz la caz. Altele mai generale și de ordin, să spunem, filosofic, se repetă, cum ar fi, de pildă, conștiința propriei personalități. Omul care se pregătește să pună totul pe hârtie crede despre sine că reprezintă ceva în istorie sau că este chiar un om al *Istoriei*. Individul cu viziuni mai temperate crede că viața lui este un roman și, pentru a nu se pierde în neant, se hotărăște să-l scrie. Și începe s-o scrie, atent să nu-i scape ceva esențial. Ocolește faptele care i-ar putea strica imaginea, accentuează altele, favorabile,

în fine, omul *Istoriei*, omul cu conștiința că viața lui este un Destin, poate chiar inventa situații pentru a fi mai elocvent. Face, altfel spus, din autobiografie o autoficțiune. Vom vedea de îndată ce cred hermeneuții despre acest aspect.

Să nu pierdem din vedere până atunci justificarea esențială a autorului de autobiografie: conștiința destinului propriu și, consecvență firească, dorința de a reconstitui sensul unei vieți exemplare. Toți comentatorii și mai toți autorii vorbesc de ea, de la Rousseau la Julien Green și Leiris. „Aș vrea să regăsesc firul mai fin decât un fir de păr care traversează viața mea, de la naștere până la moarte, acela care arată drumul, care leagă și care explică", scrie Green într-una din numeroasele sale justificări (*Partir avant le jour*). „Până la moarte", o formulă ce trebuie luată în chip figurat pentru că, atunci când își scrie viața, autorul are, într-adevăr, sentimentul sfârșitului, dar nu vede încă, din fericire, capătul lui. Ideea de a pune ordine în dezordinea vieții sale o are și un spirit atât de ordonat și lucid ca Goethe, atunci când își începe autobiografia (*Poezie și adevăr*). În cazul său am putea spune că el și-a gândit de la început această ordine, a urmat-o și, acum, trecând de o anumită vârstă, o verifică și o adnotează. Nu toți au însă acest sentiment de unitate și ordine în viața pe care au parcurs-o în bună parte. De pildă, Chateaubriand, alt mare memorialist și autobiografist de marcă. Cartea lui,

Mémoires d'outre-tombe, reprezintă un punct de referință când e vorba de spațiul literaturii confesive și de frontierele, foarte flexibile, dintre genurile biograficului. Frontiere temporale și frontiere dintre formele (structurile) confesiunii. Căci, e lucru sigur, cine își redactează memoriile își reconstituie, mai mult sau mai puțin, propria biografie. Ceea ce, dincolo de cronologia ca atare, înseamnă o încercare de a găsi unitatea și sensul continuității ei. Georges May citează un fragment edificator în acest sens : „Ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères, les rayons de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croisant et se confondant, ont produit dans mes récits une sorte de confusion ou, si l'on veut, une sorte d'unité indéfinissable"[2]. O unitate, așadar, greu de definit sau, poate, de nedefinit. Autobiografia din interiorul acestor memorii scrise pentru posteritate are menirea de a căuta această tristețe nedefinită și această unitate a existenței și, chiar dacă nu le găsește, le pune în discuție, le revelează în fragmente. Are indiscutabil dreptate Georges May să observe, comentând acest fragment, că „faptul chiar de a-ți scrie istoria vieții echivalează cu a-i da o formă"[3]. Forma informului, coereanța indescifrabilului, coeziunea fragmentelor, clivajelor. distorsiunilor!...

A pune ordine în dezordinea unui timp revolut, a găsi un fir, o logică și o continuitate, un sens al vieții și o filosofie de viață în fragmentele unei biografii răvășite, pline de contradicții de tot felul sau – ca să vorbim din nou în termenii lui Malraux – să descopere în „maldărul de boarfe murdare" linia gravă, determinantă și irepetabilă a unui destin, aceasta este sarcina pe care și-o asumă autobiografistul și memorialistul. Sarcina de a face cronologia unui destin. A unui mare Destin... Câți reușesc? Cât de greu este să duci la capăt acest proiect de sine și, dacă îl duci, cum vei putea convinge destinatarul (lectorul) că ceea ce spui este adevărat? Și încă o chestiune: poate fi în literatură (chiar în literatura nonfictivă) ceva adevărat dacă nu este ceva fosrte elocvent? Iată întrebările ce răsar la tot pasul când este vorba de scriitura confesivă... Julien Green, care și-a împărțit talentul și energiile spiritului între roman și jurnalul intim, autobiografie și memorii, este de părere că a pune ordine în amintiri este un proces mai mult decât dificil. Dificil, aproape imposibil pentru că, zice el, întâmplările din trecut vin spre el (cel ce le scrie), deodată și în chip haotic. O profuziune de sensuri, o hărmălaie de voci semnificative și nesemnificative, în fine, o dezordine spontană și simultană. Cum să pui ordine în această avalanșă de amintiri care se prăvale peste spiritul celui care-și scrie viața și, dacă reușește, ce sacrifică și cât sacrifică această ordine? Green crede că această cronologie este necesară și, în același timp, este reprobabilă pentru că simplifică și deseori trădează sensurile profunde și culorile unei existențe: „Fără îndoială trebuie să pui puțină ordine în aceste amintiri, dar eu nu mă simt capabil s-o fac. Am impresia că totul se apropie de mine deodată. Și, în acest caz, unde se află cronologia, unde pot s-o găsesc?[...] O concluzie riguroasă ar ucide orice spontaneitate; îmi place să povestesc lucrurile care îmi trec prin cap".

Ce-ar fi mai bine în acest caz: să notezi cu fidelitate haosul și vuietul faptelor din trecut sau să încerci să pui oarecare rigoare în erupțiile acestui vulcan? Interogație fără răspuns. Un răspuns, totuși, există: din moment ce autorul de memorii sau autobiografie se apucă să le scrie, el le dă oarecare ordine, le pune într-o cronologie, vrea sau nu. Scriitura (opera prezentului) este cea care asigură ordinea, ea este paznicul peste aceste popoare de năvălitori, ea transformă dezordinea retoricii într-o retorică, de multe ori bine articulată, a dezordinii.

Numai astfel viața scrisă capătă un sens și o unitate acceptabilă. O unitate și, deci, o formă adică o semnificație, o dorință de a recupera o identitate. Gusdorf definește în acest mod procesul: „una dintre justificările autobiografiei ar putea fi nostalgia integrității sensului"[4], iar Georges May încear-

2 Cf. Georges May, op. cit., pag. 59
3 op. cit., pag. 59

când să stabilească o ierarhie în aceste justificări afective și filosofice, zice că obiectul privilegiat al celui care scrie viața este „spectacolul propriei conștiințe"... Ceea ce, în definitiv, înseamnă același lucru.

*

Nu-i unicul motiv de a scrie o autobiografie. Determinant este și sentimentul morții apropiate. Dacă în cazul jurnalului intim acest sentiment se pierde în timp (notez în fiecare zi nimicurile existenței mele pentru că în acest mod le salvez de la risipirea lor în neant!), în cazul autobiografiei și (al memoriilor) sentimentul extincției se manifestă violent și impune o anumită urgență. Și, mai spun o dată, ceea ce remarcă toți interpreții, și anume, că autobiografia și memoriile sunt genuri de bătrânețe. „L'oeuvre de l'age mûr" – zice May. O operă scrisă „au soir de sa course", notează Green. O încercare disperată de a salva o fericire pierdută (tinerețea îndepărtată și sensul unei vieți pline și o încercare de a înfrunta moartea. Cu ce rezultate? Eficiența nu poate fi decât aceea pe care o poate avea literatura confesivă. O autobiografie bine scrisă nu ne apără de moarte, dar ne ajută să credem că lăsăm un document important despre trecerea noastră pe pământ. Și că această trecere n-a fost inutilă. Nu-i poate un model de existență, dar este, oricum, o dovadă că atrocitățile istoriei pot fi întâmpinate cu demnitate. Această motivație există, vizibil sau mai puțin vizibil, în orice discurs autobiografic și memorialistic. Stendhal începe să scrie *La vie de Henry Brulard* când își dă seama că se apropie de 50 de ani și, atunci, se grăbește, dacă nu să oprească timpul, măcar să-l fixeze printr-un număr de întâmplări, portrete, reflecții. Eterna justificare și eternul orgoliu al trestiei gânditoare de a-și învinge fatalitățile. Putem spune că autobiografia este genul cel mai implicat și mai vulnerabil în acest proces de recuperare a ființei amenințate de răul absolut. Este, dacă putem parafraza un cunoscut filosof, o fugă înaintea morții, o evadare în scriitură care devine, astfel, locașul ființei ce se pregătește să încheie socotelile cu lumea.

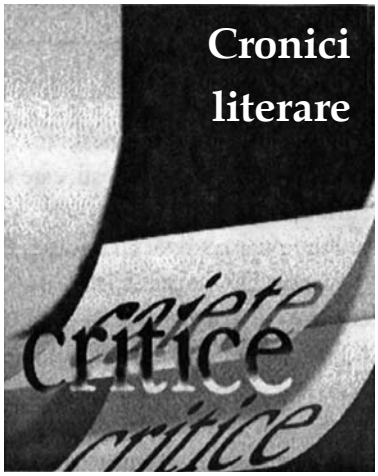
*

Autobiografia nu este numai produsul unei conștiințe care își reconstituie viața și își asumă sfârșitul, autobiografia este și fiica orgoliului personalității. O personalitate conștientă de valoarea ei. Îmi scriu viața pentru că am sentimentul că viața mea este exemplară. Acest sentiment este, am arătat deja, frecvent în scrierile autobiografice. Chiar și atunci când autorul nu vrea să iasă în față, ca Jean-Jacques Rousseau, nu se consideră buricul pământului, un om de neînlocuit. Dimpotrivă, se umilește, se crede un mare prost, ca Lev Tolstoi care, ne amintim, notează undeva: *nu știu de ce oamenii fac atâta caz de mine, eu nu sunt decât un mare nătărău* (citat din memorie). Trebuie să fii, cu adevărat, Tolstoi ca să poți să spui, fără a fi crezut, aceste vorbe calomnioase despre tine. De regulă, autorii de toate felurile au o bună părere despre ei și, chiar și atunci când se arată foarte modești, modestia lor este vanitoasă.

Voiam să spun că, dintr-un motiv sau altul, cine se apucă să-și scrie viața n-o face decât cu gândul că viața lui merită să fie scrisă, că are ceva de spus lumii, în fine, pe față sau în ascuns el vrea să „oprească timpul", cum zice Pierre Loti, și pentru a eterniza, astfel, ceea ce pare a fi irepetabil în univers, adică personalitatea individului.

De înșelat nu se înșeală prea mult acești autori plini de orgoliu pentru că, punându-și existența într-o scriitură, se prea poate ca ei să aibă dreptate, în sensul că scriitura să salveze imaginea acestei existențe. Probă că citim și azi, după atâta timp, viața lui Cellini sau ne întoarcem, când și când, la *Poezie și adevăr*, pentru a urmări formarea unui spirit exemplar, un om care are, cu adevărat, vocația seninătății și a plenitudinii. Când se întâmplă ca *Albumul* acesta mai bine articulat, adică scriitura autobiografică, lucrată „la sânge" (cum cerea Barthes) să devină o *Operă*, atunci lupta cu timpul este câștigată cel puțin pentru o bogată de vreme. Frica de moarte a fost cât de cât valorificată...

4 Gusdorf, op. cit., pag. 480



Răzvan VONCU

Poetul în bazarul textual.

Prezențe și absențe în lumea de hârtie a lui Ioan Flora

Resume

L'article est centré autour de l'œuvre de Ioan Flora, poète de la génération de 1980.11 s'agit de l'absence du poète de son discours poétique, absence qui n 'estpas du tout spécifique aux écrivains de sa génération et qui est remplacée, de temps en temps, par une des masques du créateur. Il s'agit des trois hypostases du poète, celle de chroniquer, qui s'écart du discours poétique, celle d'insurgent et celle d'alchimiste qui propose une révolution au niveau du lexique et réinvente le vocabulaire traditionnel, en s'opposant à ses prédécesseurs. Sa poésie se définit par un lyrisme impersonnel et par une révolte intérieure, évidente au niveau de lafiorme. Ce quifirappe le lecteur est Valternation présence —absence du « je » dans l'œuvre de Ioan Flora et la conscience tragique des limites de la poésie moderne, ou le mot n 'a plus du tout du pouvoir.

Ne-am fi așteptat ca în opera lui Ioan Flora, poet din generația ′80, prezența poetului în propriul discurs să fie o dominantă. Se știe că autoreferențialitatea și intruziunea biograficului în textura lirică sunt procedee predilecte ale optzeciștilor care refuză stilul înalt și metafora, în favoarea unei poezii „fotografice", care inventariază obiectele realității și stările de spirit, într-un amestec de natural și livresc, în care poziția centrală aparține celui care scrie.

Însă Ioan Flora, poet cu o dublă ascendență artistică, română și iugoslavă, a adus, în sânul generației optzeciste, o configurație cu totul specială a raporturilor creatorului cu propriul discurs. Această configurație rezultă dintr-o înțelegere diferită, față de ceilalți componenți de frunte ai generației sale, a rolului și rostului poeziei, ca act de limbaj și ca stare de existență, dar și dintr-o situare aparte în raport cu tradiția poeziei și cu modelele postmoderne în vogă la momentul debutului său. Astfel, Flora mizează pe o continuitate cu modelele anterioare – în primul rând, cu Nichita Stănescu, din poezia românească, și cu Vasko Popa, din cea sârbă –, în locul obișnuitelor rupturi și contestații, dar și pe o asumare curajoasă a unei poetici distincte în raport cu poetica de grup a generației sale.

Intertextualitatea – procedeu predilect, cum spuneam, al poeților postmoderni – are drept referent, la Ioan Flora, nu modalități și discursuri culturale, ci tezaurul cultural anonim, implicat arhetipal în lexic. Din acest uriaș Lexicon al limbii române, Ioan Flora culege, după o regulă care doar pare (dar nu este) asemănătoare suprarealiștilor, elementele ce alcătuiesc, vers cu vers, un imens bazar textual, în care poetul este deopotrivă *prezent* (actor al propriei sale piese) și *absent* (regizor al ei).

O cronică a absenței

Problematica prezenței/absenței poetului în/din propriul său discurs capătă, spuneam, valențe particulare în opera lui Ioan Flora. Biologic, un optzecist, Flora și-a creat o poetică proprie, în care intră multe elemente străine poeticii textualismului,

1 Ioan Flora – *Cincizeci de romane și alte utopii*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 232.
2 Srba Ignjatoviæ – *Cronicar, insurgent, alchimist. Lumea faptelor, a exoticului și a ezotericului în poezia lui Ioan Flora*, în românește de Lucian Alexiu, Colecția revistei "Lumina", Pancevo, 1991.

parodiei și pastișei, care definesc discursul generației sale. Nu îl preocupă nici elegia minuțioasă – și vag ironică – a chiuvetei, nici epopeea tandră a expresului de navetiști. Referentul poeziei sale este însuși limbajul. Mai exact spus, limbajul mort, tezaurizat în Dicționar ca într-un sarcofag antic sau, dacă vreți, ca într-o piramidă de cuvinte: „Faimoase dicționare, savante enciclopedii!// Limbi vechi, bolovănoase, abrupte,/ limbaje tehnice, limbaje secrete,/ codri de sinonime,/ expresii și locuțiuni.// Moarte bună, moarte în suflet,/ unghi mort,/ timp mort, cumplit, dureros, înverșunat,/ molimi,/ victime și asasini,/ viață fără de moarte.// Moarte fizică, limbă moartă,/ limbă de aur, de șarpe, de miere,/ limbă scurtă, țepoasă,/ limbă de foc,/ urmele pașilor tăi pe zăpadă.// Limbă lăsată cu limbă de moarte.” (*Dicționare/ enciclopedii*)[1].

Față de acest referent, întâia condiție a poetului, spune critica literară, este cea a cronicarului[2], care evocă o realitate moartă și împietrită, pe care o dezgroapă cu scalpelul scriptorului-arheolog. Poetul își asumă programatic condiția de cronicar, de scriptor neutru al realității, chiar din titlul unuia dintre primele sale volume, care se numește, limpede, *Fișe poetice* (1977).

Ipostaza de cronicar pe care o arborează, uneori, poetul este echivalentul *absenței* sale din propriul discurs. Un discurs impersonal, împietrit în cuvinte, în fața spectacolului atroce al istoriei: „ La Fabrica de confecții Stalin, din strada Stalin, din orașul Stalin, izbucnise, în luna Stalin a anului Stalin, Marele Incendiu Stalin. Pompierii de la Asociația pompierilor voluntari Stalin sosiseră cât ai bate din palme cu roșiile lor vehicule Stalin, cu nemărginitele, cu feericele, cu voluntarele lor furtunuri și căști Stalin și reușiseră să stingă în timp record Marele Incendiu Stalin. Elevii de la Școala generală Stalin, din cartierul Stalin, din Piața Stalin, înmânaseră mai apoi, îngenunchind până la pământ, vajnicilor pompieri mari buchete

de trandafiri și garoafe.// Era o atmosferă de reală însuflețire Stalin și-n ochii trecătorilor apăruseră scânteind ușoare șuvițe de lacrimi.” (*Lupta voluntară a pompierilor cu incendiul*)[3].

Cronicarul apare, de fapt, ca ipostază, atunci când poetul, doborât de aspirația către starea originară din care se naște poezia, renunță la căutare. Este momentul în care discursul consemnează sec, ca un proces-verbal, obiectele din care se compune realitatea secundă a limbajului, așa cum apare ea în „inventarul” impersonal al aceluiași atotputernic Dicționar. Condiția cronicarului se apropie, în această moment, de aceea a

3 Ioan Flora – *Cincizeci de romane...*, p. 108.
4 Ioan Flora –. *Medeea și mașinile ei de război*, colecția Biblioteca Ultra, Editura Libertatea, Pancevo, 1999, p. 21.
5 Srba Ignjatoviæ – op. cit., p. 9.
6 Nicolae Balotă – *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979 , p. 215 .

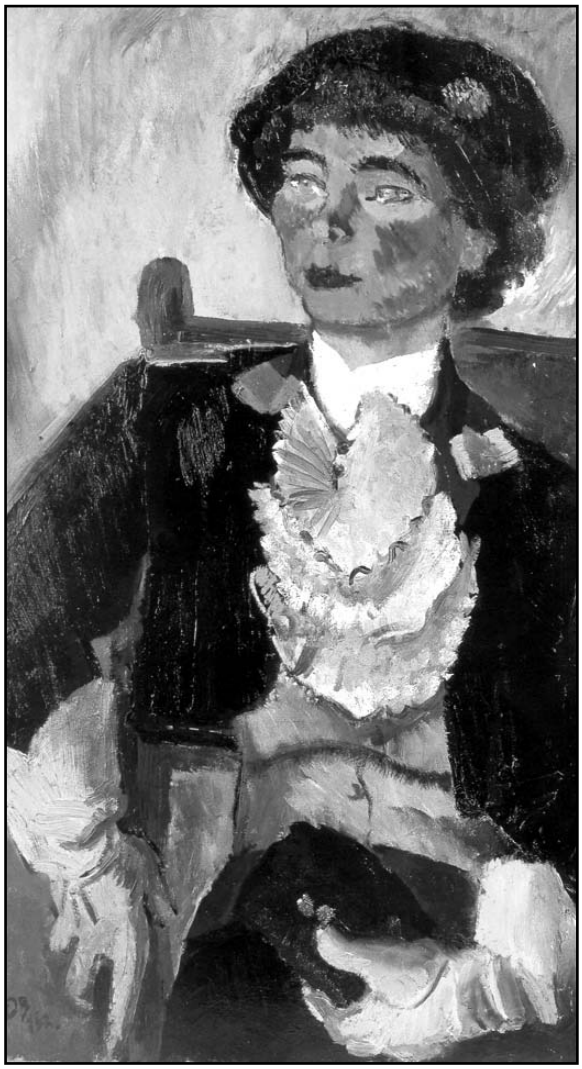
corului din tragedia antică. Ca și acesta, cronicarul-absență este mesagerul unui regizor: destinul, în primul caz, poetul în cel de-al doilea: „Focul grecesc purtat de asini,/ alcoolul, gazul, oțetul, torțe purtate de om sau stafii,/ catâri, bivoli, câini, pisici, șobolani cât muntele,/ bombarde, cerbotane, scopete,/ nave de acostare,/ nave aruncătoare de caratele, spărgătoare de vase și cetăți,/ smoală, sulf, mărăcini și câlți, șoareci incendiari,/ vinul, păcura, uleiul,/ arme fierbinți deșertate în viscerele inamice." (*Medeea și mașinile ei de război*)[4].

O adevărată artă poetică a violenței lexicale ne întâmpină în *Medeea și mașinile ei de război*, volum care îngemănează toate cele trei ipostaze pe care critica i le atribuie poetului Ioan Flora: cea de cronicar, cea de insurgent și cea de alchimist[5]. O artă care își află un corespondent îndepărtat în poetica *Blestemelor* argheziene și în ceea ce Nicolae Balotă numea „noaptea valpurgică a *Florilor de mucegai*"[6], mai degrabă decât în textualismul postmodern. Renunțarea la metaforă și la stilul înalt, caracteristice poeziei generației ′80, nu se traduc, în opera lui Flora prin abordarea unui discurs „fotografic", glosând pe marginea obiectelor identificabile, cu tot bagajul lor poetic, în realitatea înconjurătoare, ci prin identificarea impersonală a poetului cu Lexiconul. Realitatea pe care o consemnează discursul poetic este una a cuvintelor, nu a lucrurilor. Pe cale de consecință, lumea poetului este o lume de hârtie. Cum la alcătuirea ei nu prezidează nici o regulă, în afara stării de poezie a autorului, această lume de hârtie are înfățișarea multicoloră și cuprinzătoare a unui bazar.

Violență lexicală și insurgență poetică

În raport cu bazarul textual al propriei scrieturi, ipostazele *prezenței* poetului se configurează sub masca *insurgentului*, respectiv a *alchimistului* (conform terminologiei propuse de criticul Srba Ignjatoviæ, primul exeget al operei lui Flora).

Ca insurgent, Ioan Flora răscolește la-



tențele violente ale lexicului, prin aglutinarea lexemelor din sfera semantică a armelor și a războiului: „Aici discursul virtual se întrerupe brusc/ și inexplicabil,/ exact cu un deceniu în urmă./ Aici/ acum, la transcrierea sa neutră și bine temperată,/ bombardiere B-52, Mirage și Jaguar,/ Harrier, F/A-18, F-117/ brăzdează cerul, însămânțând/ cu cele trei rânduri de dinți ai șarpelui lui Marte/ pământul meu natal,/ Cum ar reîntemeia Theba.// Privesc prin peretele de fum înspre/ ceea ce ar trebui să văd cu ochiul liber:/ înspre caii arși din marginea câmpiei, înspre caii/ cu câte șase gheare de corbi argintii/ înfipte-n laringe, zăriți de mine în visul visat ieri de mine.// Și nu mai apuc cu dreapta ceainicul fosforescent/ de

7 Ioan Flora – *Medeea…*, p. 86-87.

pe masă și nu mai dau să torn în cești/ obișnuita licoare.″ (*Aici discursul se întrerupe brusc*)[7]. Gestul din finalul acestui fragment sugerează și o deconstrucție a limbajului liric, până la readucerea poeziei la stadiul ei originar: de rostire mistică a unui *logos* primitiv, încărcat de denotații și de „înțelesuri secrete″..

Insurgența sa este, evident, un act de rebeliune față de o întreagă tradiție a poeziei moderne, lirică prin definiție, interesată de metaforă și de stilul înalt. Poetul devine un aed al dezordinii, un autor de bestiarii livrești și un explorator neo-expresionist al spaimelor inconștientului (Moartea, Războiul), tezaurizate de limbaj: „Apă, aer, gheață, pământ. Gheață, pământ, apă/ și aer,/ frigul neutralizând efectul nefast/ al solariilor,/ răceala mântuind continente întregi de bioxid/ de carbon// Cam acesta ar fi mecanismul supraviețuirii noastre,/ ne avertizează îngrijorați specialiștii,/ încă o imprudență, o simplă zvârcolire/ de coadă industrială în apele împietrite ale Nordului/ ar echivala cu o catastrofă planetară în toată regula.// Dar mai e și bicicleta ecologică, ehei!/ Bicicleta deșănțată și aproape defectă,/ adăpostind galaxii întregi de aer nealterat/ în pneurile sale subțiri, strecurându-se ca o gheară de gușter/ prin cotloanele ființei noastre/ supuse, dar veșnice.// Apă, aer, gheață, pământ, bicicleta ecologică/ drept animal al viitorului,/ reglând cu blana sa pufoasă mersul pe jos, sărutul/ globulelor roșii și albe,/ doza de iubire dintre/ *eu* și *tu*.″ (*Bicicleta ecologică*)[8].

După cum au subliniat și alți critici, condiția de insurgent pe care și-o asumă poetul propulsează discursul în zona tragicului, chiar și atunci când spaimele care împing la revoltă sunt cele mărunte, personale și chiar fiziologice. Flora este revoltat de precaritatea condiției biologice a poetului, în raport cu eternitatea Lexiconului, a realității conținute în limbaj: „Umblu pe Calea Victoriei cu un mort în brațe./ Prietenul din fotografie avea și el atunci/ o farfurie și un pahar cu apă în mâini, scrutând/ prin ochelari ușa cu tocuri înalte/ (de la ieșire? de la intrare?)./ Paharul suie pânănspre nodul pentagonal al cravatei/ albastre.// Umblu pe Calea Victoriei cu un mort în brațe./ Ce moale-i covorul de frunze călcate-n picioare,/ ce frig, chiar dacă nu e o zi geroasă.// Umblu pe Calea Victoriei cu un mort în brațe.″ (*Calea Victoriei*)[9]. Revolta sa, iată, ia adesea și chipul ironiei care este o formă de asumare prin detașare și de *prezență* prin *absență*.

De mare efect poetic este sinceritatea căutării oarbe, a cunoașterii în cerc în care se angajează poetul, atunci când nu se revoltă ironic împotriva spaimelor inconștientului. Nici o bravadă, nici o fanfaronadă, nici o ipostază artificială. Poetul ni se livrează, limpede și curat, învești mântat în giulgiul spaimelor sale existențiale: „Iarăși îi vuiau tâmplele, palpitații puternice, crampe la stomac./ Chiar dacă nu lupta cu nimeni, el se simțea azi învins,/ mâine neînvins,/ pământ pururi negru./ Odaia miroase a usturoi și a naftalină, obrajii lui viorii reflectați într-un ciob de oglindă,/ cubul sau ceasul de sticlă de pe masă,/ o mereu aceeași natură, mereu altcineva se îndoiește/ de aproape orice.″ (*cum să se spulbere ceva care este*)[10]. Fantasmele care îi bântuie coșmarurile și declanșază intruziunea poetului revoltat în propriul bazar de hârtie sunt Memoria – *Memoria asasină* se intitulează un poem[11] – și, mai ales, Limita. Limita realului și a poeziei deopotrivă: „Vai, ce calamitate! Ce apropiat sfârșit de lume!/ Nu mai ai ce scrie de atâta scris,/ avertizează o inscripție babyloniană/ de acum câteva mii de ani./ Iată la ce duce progresul comunității umane!/ Ce uneltire, ce josnicie, ce vară nefastă!// Vai, ce calamitate și această planetă a noastră:/ singură și clocotindă,/ melancolică,/ mecanizată, furioasă, ridicolă,/ numai

8 Ioan Flora – *Tălpile violete*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1998, p. 24.
9 Ioan Flora – *Dejun sub iarbă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 38.
10 Ioan Flora – *Iepurele suedez*, colecția „Poeții orașului București″, Editura Cartea Românească, București, 1997, p. 43.
11 Ioan Flora – *Cincizeci de romane...*, p. 100.
12 idem, pp. 114-115.

beton și ghișee,/ fără șira spinării și fără limbă,/ fără un program comun de dezvoltare.// Ce trădare,/ ce criză de clar de lună,/ de motive mitologice,/ de patimă și curaj,/ de cer,/ de aer,/ de iubire, de metafizică, de neant!// Până și versurile ni se lipesc de cerul negru al gurii/ și cu ce mai bandajăm atunci/ această, cea mai frumoasă dintre lumi?/ Cu câte perechi de mănuși apucăm piatra gălbuie/ și inscripția în cauză/ și la ce oră o postăm în fața Universității,/ la ce oră o prindem în cuie de scoarța galaxiei,/ ca pe-un strigăt,/ ca pe-o banderolă albastră?// Cât de nefastă și-această planetă a noastră:/ zeci de mii de morți subnutriți la minut/ și mai ales/ epuizarea până la sânge a temelor poetice." (*Planeta nefastă*)[12]. Insurgentul Flora este, fără discuție, un mare poet tragic și chiar, cum sublinia un exeget, un metafizic.

Sentimentul „golului infinit" accentuează, cum scrie Valentin F. Mihăescu, „viziunea clară a poetului relativă la epuizarea unor teme", observând că „această carte (*O bufniță tânără pe patul morții* – n.m./ R.V.) este căutarea energică a unor noi formule" și „o culegere de tranziție spre ceva cu totul diferit"[13]. Iată de ce insurgența sa se manifestă deopotrivă asupra realului și livrescului, asupra istoriei și a istoriei formelor (și formulelor) poetice. Prezența poetului se manifestă vizibil în deconstrucția formelor desuete și reciclarea stilurilor tradiționale. Flora, excelent cunoscător al teoriilor moderne ale poeziei și discursului poetic, se referă la acestea cu suspiciune și chiar cu ironie. Refuzul metaforei transformă textul poetic într-un soi de *criptologie*, lectura presupunând o barochistă decodare dinspre „poanta" finală înspre structurile interne ale textului, după o formulă, însă, mereu schimbătoare, de la poem la poem. Poezia rezidă atunci în nichitiana *stare de poezie*, pe care poetul o induce, cu mijloace specifice artei șamanului, cititorului.

În acest punct, ipostaza de insurgent a poetului se întâlnește cu cea de alchimist.

Alchimia discursului și metafizica Lexiconului

Ca alchimist, Flora reconstruiește un lirism impersonal, de factură postmodernă, amestecând în alambicul discursului „esențe" care, prin contextul cultural pe care îl poartă, și-au pierdut inocența și, din această cauză, nu mai pot să comunice stări de spirit personale, devenind simple spectre ale limbajului. Alchimistul nu vizează, astfel, instituirea unei noi ordini, prin discurs. El nu tinde către crearea unei noi „substanțe", prin sublimarea celor existente, ci către sporirea – cvasi-blagiană – a dezordinii. Poetul-alchimist este atras de fantasma regăsirii stării de dezordine a limbajului originar, pe care tocmai *logosul* a risipit-o, impunându-i o ordine de factură totalitară, pe care conștiința postmodernă o refuză.

Iată cum ar arăta, în imaginația alchimistului, dicționarul ideal: „Apa vie și apa moartă sau Puterea de a face bine și rău./ Cuvinte crunte sau legături cu giurământ./ Ieșirea puilor din pântece sau Ocara carea peste voie vine./ Descântecul bâiguirii sau Cuvântul și lucrul făcut/ pe taină și peste știința altora./ În lumină ponegrit – În adevăr, în dreptate nerecunoscătoriu.// Hios sau Ostrovul care naște copaci cum alții în lume nu se află./ Chipul nezugrăvit sau Sfânta năframă./ Mugurul pădureț în hultoană, Cuvântul rău în inima bună./ Inima omului, Rătundzala pământului./ Lipsa nespuselor lumini – Lipsa privelii frumoșilor ochi./ Vinerea sau Steaua ciobanului, carea întâi răsare./ De sus în prăpastie căderea – Din mândrie trecerea în ocară.// Groaza datului cuvânt sau Chizășiia pentru datorie./ Piei de jder cu țărnă albă sau Blane de sobol și pungi cu arginți./ Chip de om cu chip de om a vâna,/ Voia cuiva cu bani a plini ori a întoarce./ Gura tartarului, Nesațiul lăcomiii./ Punerea urechii spre ascultare sau A audzi cât și ce ți se dă.// Chipurile bodzilor sau Mulțimea strâmbătăților./ Potecile până înspre ziuă închise,/ Porțile Cetății încuiate peste noapte,/ Fețele a-și

13 Valentin F. Mihăescu – *Starea de fapt*, în „Luceafărul", București, an XXX, nr. 38 (1323), 19 septembrie 1987, p. 2.

14 Ioan Flora – *Discurs asupra Struțocămilei*, Editura Cartea Românească, 1995, pp. 41-42.

schimba, vicleșugul a-și muta,/ Neștiința întoarcerii firii înspre bine./ Cucoșul în vârvul turnului, carile după vânt să întoarce sau/ Cela ce după vreme își mută/ voia și prieteșugul." (*Dicționar ieroglific*)[14]. Splendid exercițiu de îndemânare și reverențioasă parafrază la scara *Istoriei...* lui Cantemir, poemul citat este, în sine, un act alchimic de limbaj, deoarece suitele de echivalențe, care la ilustrul înaintaș erau menite să ghideze (dar și să încurce!) decodarea semnificațiilor simbolologice ale textului, la Ioan Flora nu alcătuiesc, împreună, nici un înțeles. În afara, desigur, a stării de poezie pe care ne-o creează splendidul joc prin straturile istorice ale limbii române. Neajunsul limbajului se convertește, astfel, în prea-plinul poeziei, așa cum chimia modernă s-a născut, de fapt, din eșecul alchimiei medievale.

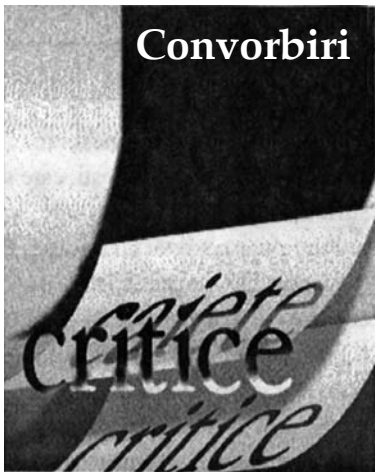
Alchimistul Flora e conștient însă spre deosebire de alchimistul medieval, de imposibilitatea demersului său, de insuficiența mijloacelor de a atinge Absolutul: „Tu strecori printre degete cele douăzeci și șapte/ de mărgele turcoaz dintr-un șirag circular, imaginând/ o gaură neagră într-o lume ideală,/ întorci pe toate fețele silogismul cu pasărea necămilită/ sau cămila nepăsărită/ (*Ave, palatinus Moldaviae! Ave!*)/, stârnești volbură în Cetatea Epithimiei, înghețul.// Mi se scurg/ printre degete mătănii de piatră seacă și aștept/ să ningă./ Povârnișuri sinucigașe se-nghesuie la geam;/ e clipa când se îngână ziua cu moartea și *limba spre/ închipuirea cuvântului/* nu se mai ajunge." (*Când se îngână ziua cu moartea*)[15]. Prezența alchimistului nu se revelează numai prin apariția persoanei I în discurs, ci și sub haina altor „personaje": *tu* sau *altcineva*. Poezia alchimică își înstrăinează până și creatorul, ceea ce i-a făcut pe unii comentatori să vorbească de *obiectivitate* și chiar de *verism*. Eu aș prefera să vorbesc de o originală *kenoză lirică*, în care *prezența* poetului se întrupează, tremurător, din fumurile alambicurilor în care „fierbe" limbajul: „Promiscuități, invective, căscaturi cu gură de știucă,/ ochi albaștri ușor galvanizați și privire viorie, mahalaua spirituală,/ scorușul cu o sută de vârfuri întunecând/ lumea fizică și restul./ Uneori, el iscodea cerul văratic și, deci, incert,/ stabilind relații (chiar dacă fanteziste) între mișcarea stelelor/ și scheletele de diamant ale unor dinozauri minusculi/ de prin Arizona;/ îi vuiau tâmplele, palpitații puternice, crampe la stomac.// Cărți grele, cu colțuri zdrelite, legate în piele de Cordoba;/ părea palid, cu fața trasă, dar asta se întâmpla/ de fiecare dată când pe cer se ostoiau până și ultimele dâre de lumină./ Să stea cu zilele în bătaia soarelui,/ măcinat de arșiță, să-i aștină (cui?) calea,/ să tune, să fulgere, citându-l, regândindu-l/ mereu pe altcineva./ Fața lui proaspăt bărbierită,/ în nici un caz despre aceeași lume, proiectată violent/ în trecut, dar poate că plouă, acea ploaie/ care face ca totul să pară încremenit și departe,/ surparea reperelor, nevoia imperioasă de moralitate,/ punerea în pericol a propriei vieți interioare;// surpat într-un timp care vine rar, bântuit/ de o conștiință postistorică,/ la douăsprezece fix, el se urnea din loc." (*Din altcineva se întrupează* eu)[16].

Scurtă concluzie

Acest joc al prezenței/absenței poetului din universul său de hârtie este semnul unei conștiințe ultragiate a limitelor poeziei, ca act de limbaj și, totodată, ca stare de grație a ființei. Când insurgentul obosește de atâta prezență într-un univers în care totul pare tocit, obosit de prea multă folosință (căci ce altceva este memoria limbajului?), alchimistul îi ia locul, în încercarea de a spori, fie și empiric, înțelesurile ascunse. Cum și această tentativă este sortită eșecului, poetul se retrage în absența pluri-semantică a discursului cronicarului: un cronicar al propriei absențe, dintr-un bazar de hârtie tot de el inventat.

Până la urmă, deci, prezențele și absențele poetului sunt un ritual al tragicului condiției poeziei, într-o lume în care *logosul* nici nu mai vatămă, dar nici nu mai mântuiește.

15 idem, p. 48;
16 Ioan Flora – *Medeea…*, p. 77-78.



Interviu cu Marcel Reich-Ranicki

Abstract

In der gegenwärtigen Ausgabe der "Kritischen Heften" bieten wir Ihrer Aufmerksamkeit ein Interview, das vor einigen Jahren mit einem von den berühmtesten, gleichzeitig umstrittensten Literaturkritikern Deutschlands geführt wurde: Marcel Reich-Ranicki. Für seine Leistung als Kritiker im Rahmen der deutschsprachigen Literatur braucht der kaum noch vorgestellt zu werden. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, daß es hier nicht nur um eine der prägenden Stimmen der Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts geht: mit Marcel Reich-Ranicki werden wir Zeugen eines Abenteuers, das sich sowohl auf dem Gebiet der Literatur, als auch auf dem des konkreten Lebens sich entfaltet. Wie sich auch aus diesem Interview herausstellen wird, ist Ranicki ein Mensch, der im Laufe seines Lebens mit allen Hunden gehetzt wurde. Das macht seine Geschichte noch interessanter und wertvoller in unseren Augen, hinsichtlich der Art und Weise wie ein Mann, der sich in einer verlängerten Notlage sich befand, nicht nur überleben, sondern sich auch durchsetzen kann, auch wenn man einer nicht selten mit Haß angesehenen Minderheit gehört. [Daniel Stuparu]

Ați acceptat să acordați acest interviu încercat de sentimente contradictorii.

MRR: Mă tem de tot ce e mai rău. De zece-cincisprezece ani mi se pun mereu aceleași întrebări, iar apoi sigur că am parte de observații răutăcioase, cum că am mai fost auzit de trei ori spunând un lucru sau altul.

Pe mine mă interesează starea Dv. sufletească.

Asta deja promite.

În ultima ediție a "Cvartetului literar" (emisiune TV pe canalul german ZDF – n. tr.) ați părut cam lipsit de vlagă.

Stați o clipă! Nimic mai fals! Vă pot spune adevărul. Nu eram lipsit de vlagă. Era cu totul altceva. Am încercat din răsputeri să fiu la început cât se poate de rezervat, pentru că nu am oroare față de nimic mai mult pe lumea asta, decât de femeile timide care încep să facă crize în emisiune. Am o teamă de-a dreptul panicardă față de asta. Nu vreau să citesc din nou răspoimâine prin ziare că iar bărbații nu au lăsat femeile să zică ce au de zis. În permanență această divizare! Noi facem ouă, voi nu. Literatura nu poate fi judecată în felul ăsta. Nu e decât primitivism și barbarie. Îmi vine rău când mă gândesc la așa ceva.

Aproape că v-a lăsat vocea în clipa în care i-ați mulțumit lui Sigrid Löffler pentru prezență.

Am fost foarte fericit în acea seară.

Pentru că doamna Löffler a plecat?

Da!

Ba mai mult, ați fost chiar răgușit de atâta fericire.

Posibil.

În prima emisiune, cu mai bine de doisprezece ani în urmă, ați numit-o pe Löffler "una din cele mai înzestrate femei din Austria".

Da, și am mai zis că nu îmi retrag cuvintele. Atât de mult o stimez. Nu merită asta.

Ea ar trece, ați spus Dv. în 1988, "pe nedrept în ochii unora drept o cucoană cam răutăcioasă".

Pe atunci era un personaj mai neobișnuit în Austria. Pentru că nivelul de acolo este jalnic. De ani de zile nu mai putem invita niciun oaspete din acea parte. Dar se pornește de la premisa că așa ceva nu ai dreptul să spui. Cum ar fi și faptul că femeile nu sunt în stare să scrie romane.

Ei, romane totuși mai scriu.

Nici vorbă.

Credeam că doar teatru nu sunt în stare să scrie.

Nici romane. Există un singur roman important scris de o femeie…

Anna Seghers, "A șaptea cruce".

Exact, vedeți! Femeile pot scrie nuvele, chiar minunat, ele pot scrie poezie. Nu mă întrebați de ce! Întrebați-i pe ginecologi!

Aș vrea să vă citesc un pasaj dintr-o scrisoare a lui Rimbaud. Acolo se spune: "Atunci când nesfârșita sclavie a femeii a luat sfârșit, atunci când ea începe să trăiască prin și pentru sine însăși, când bărbatul îi dă înapoi ceea ce îi aparține, lucru care nu s-a prea petrecut până în prezent, atunci și ea va deveni poet, și ea! Femeia descoperă necunoscutul! Se vor deosebi oare lumile gândirii ei de ale noastre? Ea va descoperi lucruri ciudate, insondabile, respingătoare poate sau minunate, iar noi vom recepta aceste lucruri, și le vom înțelege."

O clipă! Vreți o luare de poziție din partea mea față de aceste rânduri?

Chiar vă rog.

Sunt întrutotul de acord cu această afirmație a lui Rimbaud. Consider că ceea ce preconizează el în viitor drept absolut posibil...

Dar și dezirabil?

Da, dezirabil, cu precizarea însă că în materie de chestiuni literare în principiu nu îmi dau cu părerea decât cu privire la trecut și prezent, nu și la viitor. E un lucru obișuit, nu am auzit asta o singură dată, ca o femeie să spună despre un personaj feminin dintr-un roman scris de un bărbat că asta nu e decât imaginație masculină. Dar întreaga literatură a lumii nu este decât imaginație masculină, poate nu chiar toată, dar nouăzeci la sută cu siguranță.

Lucru care deranjează anumite femei.

Da, scuzați-mă, acum o să mă trageți pe mine la răspundere pentru asta?

Nu, dar acest lucru ar trebui să ne dea totuși de gândit. Femeile sunt de părere că acum e rândul lor să dea naștere imaginilor culturale ce ne marchează devenirea.

Nu am nimic împotrivă. Toată viața mea am susținut fără tăgadă...

Ați putea încuraja femeile.

Dați-mi voie să vorbesc până la capăt! Faceți cumva un monolog aici? Toată viața m-am ocupat, în mod repetat, de literatura scrisă de femei, nu pentru că aceste romane, nuvele sau poeme ar fi fost scrise de femei, ci pentru că nu obișnuiesc să judec literatura pornind de la organele genitale ale autorilor. M-am ocupat de Ricarda Huch, Anna Seghers, Marie-Luise Kaschnitz, Sarah Kirsch, Ingeborg Bachmann, deci de multe autoare de limbă germană, dar și de altele, cum ar fi Virginia Woolf, pentru că apreciez cărțile lor, și mă interesează.

Cu toate acestea, aveți reputația unui misogin.

Asta e o idioțenie cât casa. Însă fiecare afirmație cretină pleacă totuși de la ceva real. În acest caz, motivul ar fi faptul că îmi permit să spun ceea ce gândesc. Nu sunt dispus să accept tabuuri. Spun cu voce tare niște lucruri pe care fiecare le gândește oricum, și din acest motiv am tot felul de adversari idioți. Eu spun de exemplu: femeile nu sunt în stare să compună muzică...

Câteva există totuși.

Nu există nici una. Nu mă luați acum cu Clara Schumann...

Nu.

Ascultați-o mai întâi! Ceea ce a compus această ființă este absolut oribil.

Poate că bărbații sunt de vină pentru că femeile nu își pot pune în valoare potențialul.

Îmi pare rău, dar astea sunt deja aberații. Dacă eu zic că plouă, nu puteți ieși cu basma curată spunând că, cine știe, poate de vină sunt norii care se adună de la apus și dinspre răsărit. Mai întâi trebuie să admiteți faptul elementar că plouă. Eu spun doar

atât: femeile nu pot compune muzică, cel puțin până în prezent nu au demonstrat că ar fi în stare. Că au încercat, asta e altă poveste...

Și bărbații au...

Lăsați-mă să termin! Dragul meu, e absurd, nu are niciun sens dacă mă întrerupeți mereu... Se spune că femeilor, în calitate de autoare sau compozitoare, nu li s-a permis să vorbească. Poate că acest lucru este adevărat în câteva cazuri, poate chiar în majoritatea. Dar eu nu la asta mă refer. Nici nu mă îndoiesc de asta. Eu vorbesc, concret, despre fapte. Nu există nicio operă (în sens muzical – n. tr.) importantă, până în ziua de azi, compusă de vreo femeie. Nu există nici o simfonie importantă scrisă de o femeie. Femeile au fost și sunt excelente pianiste, violoniste...

Îmi dați voie să spun și eu ceva?

Nu, nu vă dau! Am reușit să îmi atrag, pentru că vorbesc deschis, o ură obtuză din partea unora. Dar sunt singurul din această țară, vă rog, trebuie să spun acest lucru, nu vreau să mă laud de unul singur, dar am editat un volum de 800 pagini cu titlul "Femeile scriu versuri altfel", o crestomație în care sunt incluse toate autoarele importante de limbă germană din Evul Mediu până în prezent. Vă întreb acum dacă acest volum este expresia unei animozități față de femei. Cine, în afară de mine, a subliniat atât de pregnant creația poetică a femeilor?

Nu e vorba de asta. Întrebarea este dacă Dv., ca bărbat, vă simțiți vinovat în vreun fel pentru condiția actuală a femeii.

Nu! Nu înțeleg întrebarea Dv. Ce mai e acum și cu prostia asta? Dv. vă simțiți responsabil pentru faptul că evreii sunt discriminați în toată lumea de milenii și că sunt omorâți?

Mă simt responsabil pentru toate crimele comise de omenire.

Opriți-vă! Acum deja vorbiți despre Dv. Eu nu mă simt responsabil pentru hărțuirea și oprimarea femeilor în Evul Mediu și parțial și în epoca modernă. Nu eu am făcut asta. Dacă sunt numit un inamic al femeilor, nu e vorba decât de o crasă lipsă de înțelegere, și mai cred că o astfel de neînțelegere este atât stupidă, cât și răutăcioasă. Aici trebuie să citați exact cum vă spun: atât stupidă, cât și răutăcioasă.

O privesc în permanență pe soția Dv. în timp ce vorbiți.

Atunci va trebui să o zbor afară.

Sunteți atât de crud.

Evident că sunt. Dar Dv. sunteți de vină, nu ascultați nimic din ce vă spun. Sunteți o catastrofă ca interlocutor în acest interviu.

Legat de relația cu soția Dv. ați exprimat și alte gânduri.

Am dat curs unei maxime în cartea mea în privința asta. E suficient.

Walter Jens v-a numit într-un discurs "bărbatul cel mai puțin emancipat de sub soare" și se mira cu ce răbdare, lipsită de termen de comparație, vă suportă soția Dv.

Da. Mai departe!

Pe Jens îl cunoașteți doar.

Dragă, nu sunt chiar așa de sigur că Jens mă cunoaște cu adevărat. Sunt prieten cu el de 30 de ani, dar uneori am senzația că jumătate din viață ceea ce ne-am spus unul altuia ne-a intrat pe o ureche și ne-a ieșit pe cealaltă.

Ați încercat să îi explicați cine sunteți cu adevărat?

Nu, din câte îmi amintesc, nu am încercat niciodată un asemenea lucru.

Față de nimeni?

Nu.

Vă vine greu să vă arătați slăbiciunile?

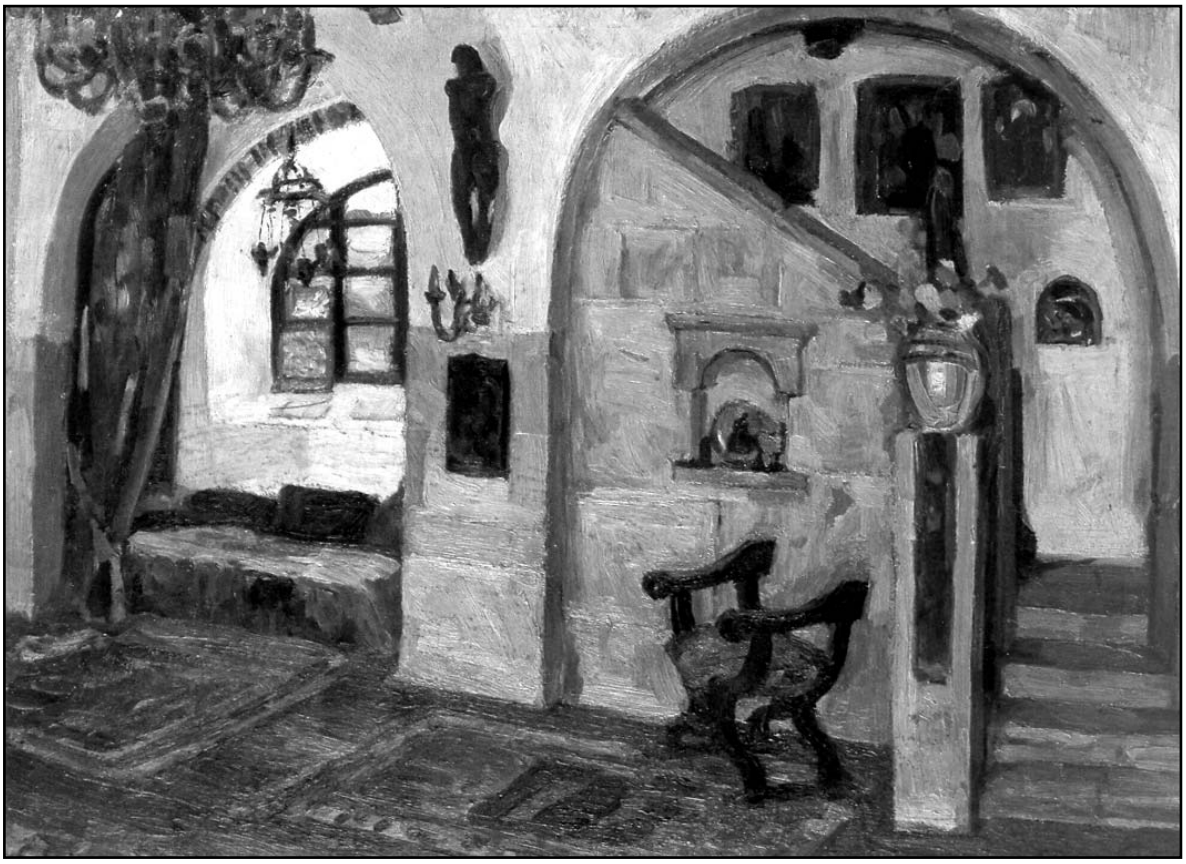
Nu simt nevoia să prezint altora slăbiciunile mele pe tavă. Dar de unde știți că nu resimt și eu un lucru sau altul ca pe o înfrângere?

Ca eșec...

Da, evident. Ați auzit de vreun autor care să nu fi eșuat nicicând? Ei bine da, există și astfel de autori! Sunt autorii care nu îndrăznesc să facă nimic, care știu că nu pot sări decât un metru șaizeci și nu își ridică nicicând ștacheta la 1,70 m. Eu în schimb am ridicat adesea ștacheta în viața mea, uneori mai sus decât puteam sări. Uneori am reușit să sar peste, alteori nu.

Dați-mi un exemplu!

Nu o fac cu plăcere. Și să vă spun de ce. Am făcut-o adesea. Dar de fiecare dată când admit că într-un loc sau altul am greșit,



puteți fi sigur că dușmanii mei se vor lega de chestia asta în două - trei luni de zile, fără a menționa faptul că au auzit-o chiar de la mine, și vor spune: când a criticat romanul cutare sau cutare, Ranicki a bătut câmpii. Chiar trebuie să livrez dușmanilor mei muniție în felul acesta, doar pentru a face interviul Dv. mai interesant?

Să înțeleg că măsura comportamentului Dv. e dată de ceea ce fac sau nu fac adversarii Dv.?

Nu, dar vedeți Dv., în cazul afacerii Löffler am făcut anumite greșeli de care aceștia abia așteptau să profite.

Da, pentru că nu ați vrut să admiteți aceste greșeli.

De unde până unde? Tocmai că am admis faptul că le-am comis.

Într-un interviu cu FAZ, întrebat fiind dacă nu credeți că ați depășit limita bunului simț, ați răspuns: "Probabil că da."

Și nu e de ajuns? Ceea ce își fac oamenii unii altora prin cuvinte – cuvinte, nu cu un cuțit sau un revolver – poate fi și îndreptat prin cuvinte. În înfierbântarea disputei am folosit poate cuvinte pe care nu trebuia să le folosesc. Iar alte cuvinte spuse de mine au fost publicate de un jurnalist iresponsabil, care fără știrea mea pornise un reportofon...

Îmi dați voie să vă întrerup?

Nu, lăsați-mă să îmi termin ideea! I-am spus doamnei Löffler cuvinte prin care nu voiam neapărat să o jignesc. În fine, ea le-a luat drept o insultă, iar eu am acceptat să rectific acest lucru într-un mod adecvat, dar abia acum vine esențialul: datorită faptului că o înțelegere părea inițial imposibilă, intendentul canalului doi al televiziunii germane, domnul Stolte, a intervenit...

Scuzați-mă, dar știu toate astea.

Ba nu le știți chiar deloc!

Toate aceste lucruri au fost deja publicate.

Nu, ceea ce urmează acum nu a fost publicat! Doamna Löffler a pus condiții, ceea ce contravine obiceiului, să pui condiții înaintea unui dialog. Dar condițiile ei au fost acceptate, și cu toate astea în ultima clipă a contramandat.

Eu voiam să discut cu Dv. despre cu totul altceva.

Da, dar să vă mai spun ceva. Doamna Löffler a adus în acea discuție despre romanul lui Murakami două, trei citate obscene...

Am văzut emisiunea.

Dragă, discuția asta începe să nu mai îmi placă.

Mie nici atât.

Nu mă lăsați să vorbesc până la capăt.

Mă interesează alte teme.

Ascultați aici! Ce a făcut Löffler e o eroare de tip elementar, de începător care nu are habar de literatură...

Acum iarăși vă luați de ea.

Sunteți imposibil! Nu are să iasă nimic de aici! Eu am plecat... (Se ridică, apoi se așează din nou.) Hai să vă spun ceva care s-ar putea să vă intereseze. Iată ce a făcut Madam Löffler: a spus despre acel roman japonez că este un gunoi, Fast-Food și nu literatură. La fel de bine putea spune asta despre o piesă germană de teatru în care apar cuvintele: "Să mă pupi în fund!" Dar asta nu o spune Goethe, ci un personaj stricat, protagonistul piesei.

Cartea lui Murakami este un roman de dragoste. Ați descris deja cu lux de amănunte în autobiografia Dv. ce înțelegeți prin iubire. Aceasta ar fi o "căutare ce nu cunoaște limite", "un mod de a ieși din tine însuți", care duce la o "furie ce se îndărătnicește împotriva lumii întregi", "o binecuvântare și un blestem, o grație și o fatalitate totodată". E posibil ca respingerea romanului respectiv de către Sigrid Löffler să vă fi atins atât de tare, tocmai pentru că întâmplător ea are o părere diferită de a Dv. în privința iubirii?

Nu, în cazul doamnei Löffler e vorba de altceva.

Vă răpește elixirul vieții prin faptul că vă interzice iubirea, nu-i așa?

Dar nici măcar nu poate face asta. Nu e în stare de asta, în primul rând. În cazul ei e vorba de cu totul altceva. Tot ce este poetic îi este complet străin.

Dv. scrieți: "Iubim, pentru că trebuie să murim." Tot iubind ați trăit și proximitatea morții în ghetoul din Varșovia. Vă deranjează atunci când cineva nu înțelege ce înseamnă iubirea pentru Dv.

Ceea ce spuneți este corect, dacă vă referiți la cartea despre care am discutat. Adevărul e că puțin îmi pasă despre ce crede doamna Löffler despre iubire. Mă deranjează însă faptul că răstălmăcește cu totul un roman de dragoste, motiv pentru care l-a și făcut una cu pământul.

Da, dar asta are din nou de a face cu ceea ce înțelegeți Dv. prin iubire. Aceasta ar fi, scrieți Dv., "o stare toxică", care poate duce până la limitarea capacității mentale. De o astfel de înflăcărare în iubire femeia e poate mai puțin capabilă.

Asta este o afirmație complet cretină, ce bolborosiți Dv. acolo, că femeile nu ar fi în stare să simtă marea iubire în acest fel.

Mă refer la această nebunie a iubirii, iubirea care intoxică și îți ia mințile.

Nu sunt decât prejudecăți, de fapt cred că sunt cele mai primitive la care se poate gândi cineva.

Pot să pun o întrebare soției Dv.?

Nu!

Poate că ar avea ceva de zis în această privință.

Terminați odată și ascultați ce vă spun! Literatura dă mărturie despre asemenea femei care sunt capabile de un asemenea iureș al iubirii la fel ca și...

Literatura scrisă de bărbați, vreți să spuneți.

Aiurea! Dar să trecem peste asta! Că femeile nu ar putea fi luate pe sus de fiorul iubirii în aceeași măsură ca bărbații e un asemenea nonsens...

Văd că o spuneți cu ochii închiși.

Și care e problema, nu am voie să închid ochii pentru câteva clipe? Mai departe! Mai aveți întrebări? Întrebări concrete!

În prefața cărții Dv. "Cuvinte de ocară" scrieți despre spiritul submisiv al germanilor, care ar fi împiedicat dezvoltarea unei simpatii față de critica literară. Dar nu cumva tocmai acestui spirit servil îi datorați Dv. celebritatea?

Un asemenea nonsens nu am auzit în viața mea.

Bine...

Nu, nu e bine deloc.

Aș vrea să citez aici un mic pasaj din Adolf Muschg...

În introducerea mea vorbesc despre spiritul de supunere din Germania lui Wilhelm. În ziua de azi avem de a face cu

totul altă situație. Dar vreți să știți de ce? Nu, nu vă interesează! Căutați deja întrebarea următoare.

Vă ascult.

Nu mă ascultați deloc.

Am impresia că Dv. îi luați pe toți cei din jur drept tâmpiți.

Nu, doar cazul Dv. mi se pare extrem de nefericit. Acum ascultați la mine! După ce critica literară a fost interzisă în secolul XX de către naziști, evident că raportul germanilor cu ea a devenit cu totul altul.

Muschg spune: "Această autoritate absolută pe care i-o acordă publicul", aici se referă la Dv., "e și ea din păcate tot produsul unor raporturi de subordonare."

Mă rog, despre asta va trebui să stați de vorbă cu Muschg. Dumnezeule, ce legătură are asta cu mine?

Pretindeți celor din jur supunere.

De ce sunteți așa de sigur?

Observ chiar în clipa de față cum puneți problema.

Ulrich Greiner a scris în revista *Die Zeit*, pe baza unei colaborări de ani de zile cu mine, că iubesc contradicțiile. Iubesc contradicțiile! Îmi plac discuțiile și polemica, scrie Greiner, iar acum Dv. veniți la mine cu o asemenea absurditate.

Nu poate omul nici să vă întrerupă.

Pentru că nu mă lăsați să îmi duc gândurile până la capăt.

E irelevant.

Ei uite, mie unuia nu îmi place chestia asta.

Dar în viață se întâmplă tot timpul.

Ba dimpotrivă.

Atunci în romane.

Nu, nici în romane.

Nu?

Ba da, dar nu e genul meu. Mai departe!

Salomon Korn, președintele comunității iudaice din Frankfurt, a susținut într-un interviu TV opinia că năzuința Dv. după notorietate e o compensație pentru umilințele de care ați avut parte în timpul vieții.

N-aș zice că se înșeală.

Experiențele de care ați avut parte în ghetoul din Varșovia v-au făcut rezistent în fața ostilităților care vă ies azi în cale.

În parte e corect. Într-o situație mai dezastruoasă decât aceea în care mă găseam la Varșovia în timpul celui de-al Doilea Război Mondial nu m-am mai aflat de atunci și nu cred că mă voi mai afla vreodată, nici măcar în clipa morții. Aici aveți dreptate pe deplin. La asta se adaugă faptul că am în jurul meu oameni care îmi sunt apropiați, ca și faptul că munca mea de mai mulți ani de zile are deja parte de recunoaștere în cele mai diverse moduri. Această recunoaștere a meritelor mele mă ajută să suport mai bine situația. Conjunctura istorică nu mi-a permis studiul germanisticii, pe care mi-l doream. Nu am putut studia. Nu încerc să mă lamentez, pentru că în comparație cu ce au suferit alții, asta nu e nimic. Dar știu cu siguranță, și mulți germaniști și-au dat silința să sublinieze asta, că în cazul meu era vorba de un diletant mai mult sau mai puțin inteligent sau înzestrat, și nici nu vreau să ascund faptul că îmi doream girul breslei germaniștilor. Atunci când mi s-a acordat primul titlu de Doctor Honoris Causa, la Uppsala, mi-am spus: interesant, primesc acest titlu de la o academie suedeză, nu una germană. Abia mai târziu le-a venit și celor de aici ideea să facă la fel, în Düsseldorf, Bamberg, Augsburg...

Și totuși, nu vi se par aceste lucruri îngrozitor de mărunte, de insignifiante?

Pentru mine nu sunt, poate pentru Dv. Cum puteți spune așa ceva? Vreți să stați de vorbă cu mine, da? Eu vă spun că îmi place varza acră. Apoi veniți Dv. și mă întrebați: ce importanță mai are și asta?

Nu fac decât să întreb.

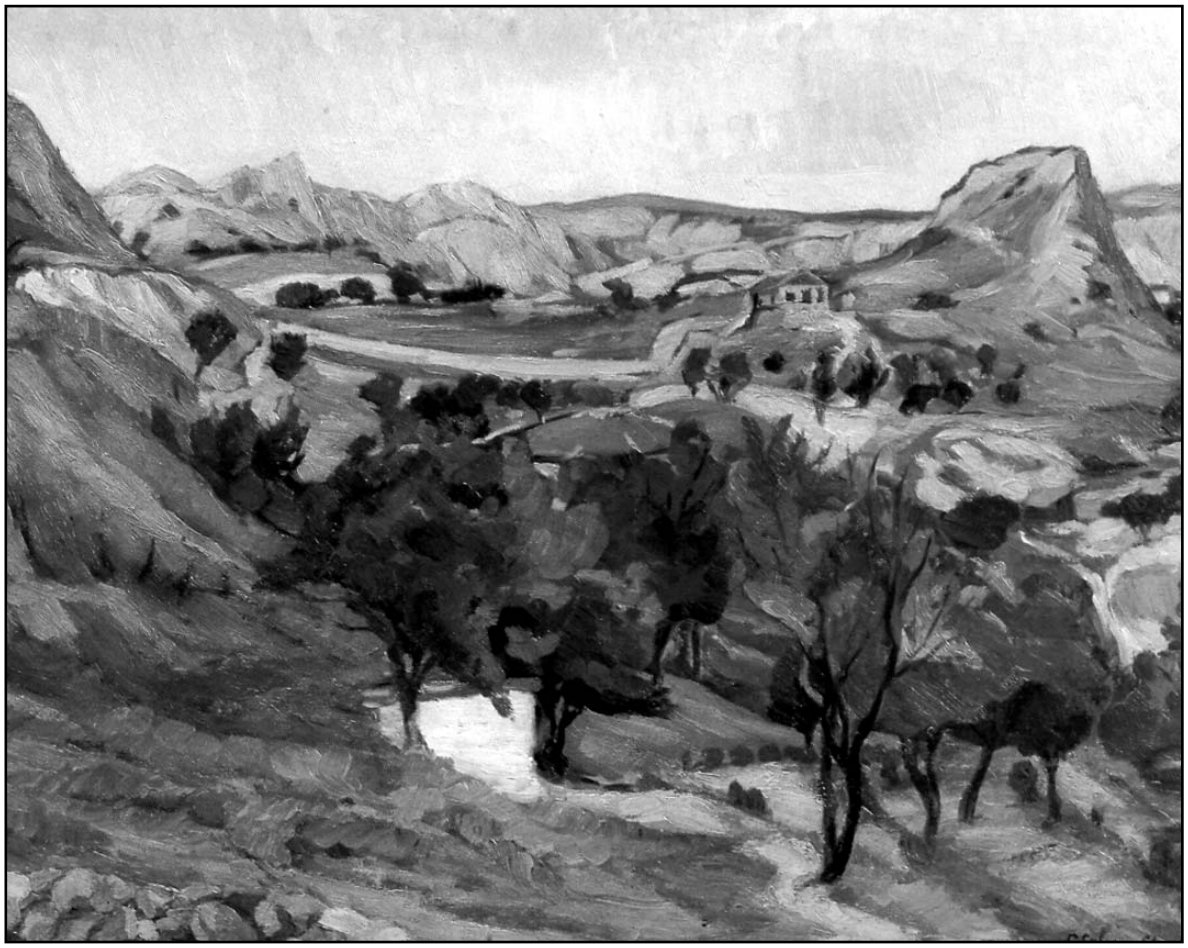
Preabine, mai departe! Următoarea întrebare!

Spuneați că situația cea mai teribilă în care ați putea ajunge vreodată ar fi ceasul morții. Vi se pare umilitor faptul de a fi nevoit să mori?

Găsesc termenul de "umilitor" nelalocul lui. Nu e ceva umilitor, e ceva groaznic, oribil.

De ce?

Pentru că viața merge mai departe. Am dat deja un răspuns la problema asta, pe care îl voi repeta pentru Dv.: dacă mor, înseamnă că nu voi mai apuca să citesc următorul număr din "Spiegel". Iar asta e regretabil.



Ei asta-i bună, acum îmi răspundeți prin cuvinte de spirit.

Dumnezeule, credeam că e evident că revista "Spiegel" e un simbol aici! Nici asta nu pricepeți.

V-ar plăcea să trăiți veșnic, din curiozitate.

Îmi place această justificare, "din curiozitate": nu e rea. Da, din curiozitate.

O spuneți cu un surâs în colțul gurii.

Așa și? Nu poate spune omul ceva serios în glumă? Sunteți atât de teutonic.

Nu sunt teuton.

Dar ce sunteți?

Austriac.

Incredibil!

Vă temeți de constrângerile care apar odată cu vârsta?

Enorm!

De limitările corporale?

Da, și nu numai. Am teama normală a unui om la vârsta mea. Mă gândesc, cu fiecare articol pe care îl scriu și sunt de părere că nu mi-a ieșit chiar rău, că a fost poate ultimul, că următorul nu voi apuca să-l mai termin.

Nu trebuie să cedați angoasei.

Nu, trebuie să văd cum…

Trebuie să o înăbușiți.

Nu, nu! Ascultați-mă! Toate eforturile mele de a formula un răspuns se duc dracului, pentru că nu sunteți atent... Trebuie să faci tot ce poți pentru a valorifica în mod productiv această angoasă. Acum ați priceput?

Da, dar există și teama paralizantă.

Evident! Evident că există și aceasta. Pe asta trebuie să o învingi, să o înlături.

Sunteți sănătos?

Da, Slavă Domnului. Ce mai vreți să știți?

Vă temeți de faptul că soția Dv. s-ar putea să se prăpădească înainte Dv.?

Despre asta nu vreau să vorbesc. Basta! Mai departe!

Despre asta poate că nici măcar nu ați fi în stare să vorbiți în frazele Dv. atât de bine tocmite.

Domnule! Lăsați deoparte acest subiect! Vă rog!

Ați plânge.

Dv. vreți să îmi imaginez moartea soției mele. E oribil ceea ce îmi cereți, și o să vă zbor imediat afară din acest apartament. Până acolo o să mă aduceți. Mai departe! *Next question!*

Păi ce să vă mai întreb?

Există o problemă centrală în viața mea de care nici măcar nu v-ați apropiat. Nu aveți nici cea mai vagă idee!

Și acum ce vreți, să ghicesc?

Eu nu am de gând să spun despre ce este vorba, dacă nu reușiți să aflați singur.

Iubirea și moartea le-am acoperit deja.

Da, mai departe!

Tensiunea arterială?

Da, cum să nu, tensiunea arterială! Foarte importantă!

Asta era întrebarea nepusă?

Terminați odată! Întrebați-mă ce vă mai interesează legat de persoana mea!

Cum vă împăcați cu ura pe care o manifestă oponenții Dv.?

Criticii literari niciodată nu au fost prea agreați, cu condiția să fie influenți.

Peter Handke v-a dorit cândva moartea, și v-a reprezentat într-o povestire drept dulău însetat de sânge, căruia îi curg balele din fălcile întredeschise.

Mi se pare respingător. De când evreii au fost comparați cu păduchi și gândaci în timpul celui de-al Treilea Reich, toate comparațiile cu animale de un fel sau altul îmi repugnă, iar celor care recurg la ele ar trebui să le fie rușine.

Vă puteți explica cum ajunge Handke la asemenea comparații?

Nu, nu îmi pot explica acest lucru. Nu am nici un chef să mă gândesc de ce unii sau alții vor să mă vadă mort. E ca și cum m-ați întreba: cum poate un tânăr cu pistolul în mână de pe străzile Varșoviei să convingă patruzeci de evrei să strige la unison: "Suntem niște jidani împuțiți!" Cu astfel de întrebări veniți la mine.

Aici curiozitatea încetează.

Da, absolut.

Pentru că vă rănește adânc.

Ce înseamnă "rănește"! M-a atins în miezul cel mai adânc al ființei. Vine unul și spune că vrea să mă omoare, ar vrea să mă strângă de gât încă din seara asta dacă se poate, și Dv. vă mirați că mă simt lezat?

Nu mă mir deloc.

Asta e o discuție pentru dereglați mintal! Apare unul care spune că îmi dorește moartea, iar eu trebuie să încep să râd.

Evident că nu!

Dragă, lăsați-mă în pace cu asemenea întrebări! Acum vreți să mă ocup cu psihicul lui Handke. E incredibil!

Voiam doar să știu cum reușiți să o scoateți la capăt cu această ură a lui.

Ascultând muzică de Mozart și Schubert, citind poeme de Goethe și Heine. Ați notat?

Nu cred că Heine este suficient să vă liniștească.

Am spus Goethe și Heine, Mozart și Schubert.

Nici așa nu cred că e de ajuns.

Nu vă obligă nimeni să credeți! Nu mi-am propus să vă conving.

Vreți să păstrați anumite lucruri doar pentru Dv.

Și, e interzis?

Nu.

Dacă spun ceva acum, mai târziu va trebui să ștergeți asta din text. Așa că mai bine lăsați-o baltă!

Pot să vă mai întreb ceva, legat de tatăl Dv.?

Da, orice!

Tată Dv. a fost un om foarte moale, o fire slabă. L-ați numit un ratat. Ați mai scris că față de el nu ați putut resimți decât milă. Când afacerea lui a intrat în faliment, ați resimțit momentul înjositor, pentru că ați devenit astfel dependent de rudele mai bogate. Mă înșel oare dacă afirm că acesta e adevăratul motiv pentru care nu vă temeți de nimic mai mult pe lume decât de faptul de a fi slab?

Nu, aveți perfectă dreptate. E un lucru ce atârnă ca o povară asupra întregii mele vieți. A fost și motivul pentru care nu am părăsit Polonia după război. În 1945, soția mea a fost de părere că ar fi mai bine să plecăm din Polonia. Dar eu m-am temut. Acolo cel puțin aveam serviciu. Nu ne

mergea chiar pe roze, dar nici muritori de foame nu eram. Mă gândeam: pentru numele lui Dumnezeu, unde o să ne ducem, va trebui să ne rugăm de cine știe ce instituții să ne ajute. Îmi era teamă să nu ajungem dependenți de vreo persoană sau rudă...

Ulterior însă ați căzut pradă unei dependențe chiar mai înfiorătoare...

Exact. Am refuzat să plec pentru a nu deveni dependent în vreun fel de cineva, și am nimerit din lac în puț, în timpul dictaturii poloneze.

E posibil oare ca Dv. să fi devenit coruptibil tocmai datorită aprehensiunii față de dependență?

Nu, nu am fost coruptibil. Nu e adevărat tot ce se spune în privința asta. În Polonia am scris critici...

Mă refer la perioada activității Dv. la Serviciile Secrete.

Nici atunci. Au apelat la mine încă din timpul războiului. Se spunea că avem nevoie de oameni care cunosc Germania, limba germană, îi trimitem la Berlin ca iscoade, acolo există organizații național-socialiste...

Nu la asta mă refer. Vi se reproșează că în perioada în care ați fost consul la Londra ați dat pe mâna comuniștilor o serie de persoane care au criticat regimul.

Da, da...

Până și polonezii vă reproșează acest lucru astăzi.

Dragul meu, trebuie să înțelegeți un lucru. De când am început să am succes sunt înconjurat de oameni invidioși. Această invidie există în bună parte și în Polonia de astăzi.

Ce motive ar avea polonezii să vă invidieze?

Ah, chiar nu înțelegeți nimic? Un personaj care a fost critic de literatură germană în Polonia și apoi a plecat în Germania...

E receptat acolo drept dezertor.

Nu, ci ca un om norocos! Tipul ăla trăiește în Germania și e un om foarte important, criticul literar cel mai important, care dă tonul general, câștigă bani, iar cartea lui cunoaște un succes enorm. Invidia este pe măsură!

De ce credeți că Günter Grass vă numește până în ziua de azi un stalinist?

Cum, nu știți?

Vrea să vă distrugă.

Nu, ar vrea să dezavueze și să descalifice judecățile mele legate de opera lui, care nu îi plac. Nu vrea să mă distrugă. I-ar fi de ajuns să tac. Dar în fond vrea cu totul altceva. Pentru că dacă aș păstra o tăcere totală față de el, iarăși nu i-ar conveni. Ar vrea să îl laud la TV și în articolele mele legate de el.

Nu mai apucă el ziua aia.

De ce nu?

Dv. încă mai sperați?

Bineînțeles! Sunt singurul, sau aproape singurul din Germania care a lăudat la televiziune ultimul său volum de poeme. Toată lumea a fost de părere că volumul e groaznic, eu însă l-am lăudat. Sunt de asemenea primul care i-a dorit public premiul Nobel și l-a propus în acest sens.

Dv. l-ați propus pe Grass? Credeam că doar pe Böll.

Nu. Sunt două lucruri diferite. În cazul lui Böll am fost întrebat de către Academia de la Stockholm pe cine propun, iar eu l-am numit pe el și în anul următor a și câștigat premiul. Legat de Grass, nu Academia m-a întrebat, ci Thomas Gottschalk...

La televiziune?

Da, m-a întrebat într-o emisiune *live*: dacă ar trebui să oferiți premiul Nobel unui autor de limbă germană, care ar fi acela? La care am răspuns: ei bine, i-aș acorda premiul lui Günter Grass.

Cui altcuiva?

Cum adică, "cui altcuiva"?

Păi dacă l-ar fi luat Walser, asta ar fi fost pentru Dv., ați spus la un moment dat în "Spiegel", o "lovitură grea".

Mai sunt și alte nume. Dar nu despre asta vom vorbi acum.

Nu e ciudat să dorești premiul Nobel unui autor pe care l-ați numit, ca să dăm doar câteva exemple, "flecar", "indigest" și "plictícos"?

Nu am spus nicicând că Grass ar fi flecar.

Ba da! În critica Dv. la "Toba de tinichea" stă scris: "Devine tot timpul flecar."

Mă rog, e cu totul altceva dacă judeci o carte anume. Vă grăbiți imediat să generalizați.

Făcând abstracție de poeme, până la povestirile "Șoarecele și pisica" și "Întâlnirea din

Teltge" ați făcut praf totul.

În primul rând, îmi plac anumite capitole din "Toba de tinichea", din "Ani de câine", până și din "Calcanul", deși pe această din urmă carte nu o admir în mod deosebit. Sunt deci o serie întreagă de capitole foarte bune. Îmi place lirica lui, și mai îmi plac și cele două povestiri amintite. În al doilea: un premiu este întotdeauna o chestiune relativă. Dacă îl propun pe Grass pentru Nobel, asta nu înseamnă că scrie grozav, ci că, dintre autorii de limbă germană, lui i s-ar cuveni mai degrabă decât altora. De data asta ați înțeles?

Desigur.

Nu are să iasă nimic din interviul ăsta.

Nu fiți atât de neîncrezător!

Ba sunt, pe deplin! Sunt cât se poate de neîncrezător. Stau să vă explic mură-n gură, ca unui preșcolar, la ce mă refer, iar Dv. nu pricepeți nimic.

Sunt idiot din născare.

Bine, ce altceva mai vreți să știți?

Vreau să ajung la interioritatea Dv. cea mai intimă.

Da, la suflet! Vorbeați de suflet. Bine, să trecem și la asta! Vă rog! Întrebați!

Despre ce discutați cu soția Dv.?

Asta chiar că nu vă privește.

Înțeleg.

Vreți să știți ce fel de discuții avem? Discutăm despre viață...

Și despre moarte.

Nu, despre oameni, despre prietenii noștri. Și despre fiul nostru.

Dar despre imaginile care încă vă urmăresc?

Habar nu am, poate că da. Nu știu la ce vă referiți. Nici nu vreau să știu.

Mă refer la imagini din trecutul Dv.

Da, poate. Ne amintim de un lucru sau altul… Nu sunt amintiri prea plăcute.

Vreți să vorbiți despre asta?

Există o amintire pe care regret că nu am descris-o în cartea mea. O jumătate de pagină ar fi fost de ajuns. Stăteam cu câțiva prieteni într-un apartament. Era în timpul ultimei săptămâni în ghetou, familiile noastre fuseseră deja decimate. Ședeam la masă, cei patru inși care locuiau în acea casă. Pe stradă nu aveai voie să ieși, dar în interiorul casei te puteai mișca de la un apartament la altul. Deodată am auzit doi soldați germani intrând în casă; au urcat apoi scara cu gălăgie și au bătut cu arma la ușă. Proprietarul apartamentului le-a deschis. Soldații au intrat în camera în care ne găseam. De tavan atârna un candelabru cu șase becuri, în interiorul unor cupe de sticlă. Toate erau aprinse, și unul din soldați le-a lovit cu arma și a spart dintr-o lovitură patru dintre ele. Nu știam însă că ele vor face un asemenea zgomot. Nu vă puteți imagina ce pocnet infernal pot să facă, ca și cum toată casa s-ar prăbuși. Și nu era decât un candelabru. Soldatul a țipat ceva, iar acum vine momentul pentru care spuneam că ar fi meritat să menționez în carte și asta. Unul dintre noi, poate cu opt ani de zile mai mare ca mine, eu aveam pe atunci 22 de ani, fusese amenințat de către soldat, omul a căzut în genunchi și a ridicat mâinile invocând clemență. Îl ruga să îi cruțe viața. Soldații au mai mormăit ceva între ei, după care au ieșit, iar cel rămas în genunchi s-a ridicat anevoie. Noi nici măcar nu îl mai puteam privi în ochi, deși nu sunt convins că în locul lui m-aș fi comportat mai demn. Nu știu ce aș fi făcut dacă soldatul ar fi luat carabina și ar fi îndreptat-o înspre mine. Habar nu am. Acest eveniment nu l-am surprins în cartea mea. De ce? Nu m-am gândit la asta.

În mintea mea încolțește o altă întrebare.

Și anume?

Vă așteptați ca oamenii să trateze un om ca Dv., care a suferit atât, cu mai mult respect?

Nu. Cuvântul "respect" nu îmi place. Mă aștept la altceva, și am să vă explic despre ce este vorba pornind de la cazul Löffler. Ea a pus, pentru a accepta să vină la discuția de la Mainz, trei condiții. O condiție era ca eu să îi scriu o scrisoare în care stă scris că îmi doresc această întrevedere și că sper că va duce la consens. Am scris această misivă pe loc. Nu mi-a răspuns nici până în ziua de azi. Dacă ar fi venit, poate că ne-am fi împăcat sau poate că nu, ambele variante sunt posibile, ambele sunt acceptabile. Dar inacceptabil, respingător și de prost gust mi se pare să refuzi până și un dialog. Ceea ce îi reproșez în primul rând acestei femei este acest caracter ireconciliabil, revanșard.

Se simțea lezată. Ați spus că e "o femeie respingătoare, josnică".

Asta e altceva. Eram nervos, Dumnezeule, și nu aveam nici cea mai vagă idee că mai exista pe acolo și un reportofon care înregistra.

Da, dar întrebarea este de ce o găsiți respingătoare?

Nu știu. Dv. știți?

Să fie vorba despre opiniile ei?

Despre literatură?

Da.

Nu, deloc. Gândurile sunt libere. Sunt foarte tolerant. Nu, nu are legătură cu judecățile ei de valoare despre literatură. Cartea lui Murakami, despre care s-a discutat la "Cvartet", nu a fost decât un prilej exterior pentru izbucnirea ei înfierată. Știa că eu am propus acea carte. Putea spune de la bun început că i se pare slabă. Dar nu, ea a spus: eliberați locul! La plimbare, afară cu ea! Despre o carte propusă de mine!

De unde credeți că vine această ură?

Asta mă întrebați? Pe mine m-au urât mulți la viața mea. E necesar să vă explic de ce?

Pentru că le-ați făcut praf cărțile.

Credeți că numai de asta?

Alte motive nu îmi vin în minte.

Dacă vă gândiți mai bine, o să găsiți și altele. Trezesc adesea sentimente negative.

Pentru că spuneți cu voce tare ce gândiți.

Ăsta ar fi un simptom. Faptul că îmi exprim fără ocol opinia e doar un simptom. Chiar vreți să vă explic de ce atâția oameni nu mă suferă...

Cred că nu vă gândiți la faptul că sunteți evreu!

Aha, mmmhh, deci credeți că nu are nici o legătură?

Nu îmi imaginez cum ar putea să aibă vreuna.

Ah, nu vă puteți imagina?

Ar fi groaznic.

V-am mai spus, de una din temele centrale ale vieții mele nici măcar nu v-ați atins. Evident că aceasta este tema antisemitismului. Nimeni nu mă mai întreabă de asta, pentru că este atât de plictisitor. Antisemitismul joacă un rol enorm în viața mea. Trebuie să fii orb și surd să nu realizezi asta.

În viața Dv. prezentă?

În toată viața mea... acum ascultați-mă bine! Vă voi spune ceva în privința asta. Veți scrie acest lucru, dar nu veți înțelege. La întrebarea dacă mai există astăzi antisemitism în Germania sau nu nici măcar nu se poate răspunde, pentru că încă nu s-a lămurit ce se înțelege prin termenul de "antisemitism". Vreau să vă explic exact despre ce este vorba. Sunt antisemiți cei care cred că evreii nici măcar nu ar trebui să existe în această țară și că nu ar trebui să joace nici un rol în viața publică? Sunt aceștia antisemiți? Sau sunt mai degrabă aceia care sunt de părere că defăimarea și discriminarea evreilor e inacceptabilă, că evreii ar trebui tratați exact la fel ca toți ceilalți cetățeni și că trebuie să aibă dreptul să ocupe poziții importante în viața publică, care sunt însă în același timp de părere că evreii îi scot din sărite și care, în ciuda dreptății pe care o cer să li se facă evreilor, seara când stau la o bere cu prietenii ar prefera să nu fie și evrei la masă? Pentru că dacă mai e și un evreu pe acolo, anumite teme nu vor putea fi discutate deschis. Înțelegeți Dv.? Sau ceea ce vă spun vi se pare complet nou?

Nu, dar vă puteți imagina că poate pe unii îi călcați pe nervi și din alte motive?

Ah, vă rog să nu îmi cereți să îmi reprezint tot felul de lucruri! Nu am nici un chef să îmi imaginez un lucru sau altul. E ca și cum cineva vrea să te strângă de beregată și Dv. întrebați: vă puteți imagina că omul acela poate are motive? Poate că e nervos. S-a certat cu nevastă-sa. Trebuie să se descarce.

Întrebarea este, de ce face acest lucru tocmai cu Dv.

Pentru că ies în evidență! Dacă aș sta cuminte acasă, situația mea ar fi diferită. Dar eu public articole critice, și nu într-o revistă literară oarecare, ci în "Spiegel", în "Frankfurter Allgemeine Zeitung". Apar și la TV.

Ca unul care iese în evidență ați stârni ostilitate chiar dacă nu ați fi evreu.

Posibil. Habar nu am.

Omul trebuie să fie tăcut și modest pentru a nu stârni asemenea reacții.

Ei bine, tăcut nu am fost niciodată.

Țipătul Dv. e vecin cu disperarea.

Poate că da, pentru că ani de zile am fost nevoit să tac. Ani de zile, pe când trăiam ascunși, nu am putut vorbi decât pe șoptite cu soția mea. Poate că despre asta e vorba.

Ați blestemat vreodată faptul de a vă fi născut evreu?

Nu, nu am blestemat lucrul ăsta. Dar dacă stră-strămoșii mei ar fi acceptat botezul și eu nu m-aș fi născut ca iudeu și nici măcar n-aș fi știut că cine știe ce strămoși ai mei au fost evrei, oohhh...

Ați fi preferat mai degrabă ca lucrurile să fi fost așa.

O Doamne, cât de mult aș fi preferat să fi fost pentru mine așa! Întrebați un homosexual dacă nu ar fi preferat să se fi născut mai degrabă heterosexual! Întrebați orice membru al unei minorități! Nu e prea plăcut să aparții unei minorități. Vă pot spune acest lucru cu toată răspunderea. E mult mai comod să nu aparții unei minorități.

Cu excepția cazului în care vedeți acest lucru ca pe o misiune aparte.

Păi nici nu prea îți rămâne altceva de făcut. Ascultând de nevoie, nu de impulsul personal... Că doar există și bancuri pe tema asta, cum ar fi acesta: vine un evreu și spune, "Doamne, Tu ai ales poporul nostru, ajunge, mai alege-ți și altul".

Văd că mai puteți face și glume pe tema asta.

Da, de ce nu?

Nici acum nu credeți că nu are să iasă nimic din acest interviu?

Dacă vă dați puțin silința, da. Dar va trebui să vă străduiți.

Astăzi ce mai faceți după interviu?

Nimic! M-ați stors ca pe o lămâie. Sunteți un individ oribil, detestabil, groaznic!

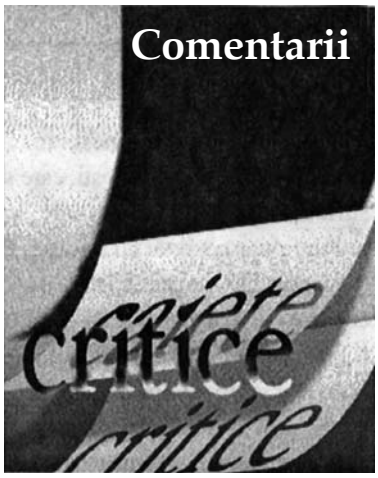
Soția Dv. zâmbește și tace.

Soția: Am un bărbat care vorbește mult. De aceea tac.

REICH-RANICKI: Scrieți acolo: mă bucur de zâmbetul soției mele.

2 septembrie 2000

A consemnat André Müller
Traducere din limba germană
de **Daniel STUPARU**



Magdalena DRAGU

Estetica realismului socialist – o anti-estetică?

Abstract

The present article sheds light on the concept of socialist realism as a literary movement and makes a deep analysis of its genesis, with an emphasis on its Marxist origins and on the relation between this type of realism and realism as one of the biggest movements in the history of literature. The origins of the movement are discussed in connection with names like Hegel, Marx, Lenin and Stalin. The author draws a parallel between the culture of the proletarian class, which was unacceptable during Lenin and Trostky because it was too artistic and it did not correspond to the idea of political culture that they promoted, and the socialist realism, which was, in fact, the instrument of the socialist culture and power. As opposed to realism as a big European literary movement, the socialist realism lacks any kind of transcendental dimension, any links established between reality and essence, it is simply and poorly reduced to society.

Realism socialist, marxism. Dintre toate esteticile-curente teoretice privind normele artelor frumose – ce s-au formulat de-a lungul secolelor, realismul socialist – curentul teoretic circumscris spațiului cultural rusesc al începutului de secol XX – este singurul corpus teoretic de norme privitoare la literatură care precede producția artistică propriu-zisă[1].

În acest articol propun o interpretare critică a genezei esteticii realismului socialist, derivația lui din marxismul sovietic și modul în care realismul socialist se raportează la realism, curentul european care spre deosebire de genul lui proxim, realismul socialist, este unul dintre marile curente ale literaturii lumii.

O privire rapidă prin culegerile de texte teoretice ale începutului de mileniu trei, realizate de faimose instituții specializate în studii teoretice[2] indică lipsa totală a realismului socialist, (accentul căzând pe marxism, structuralism sau semiotică, studii de narativitate, poststructuralism, istorism, critica psihanalitică, deconstrucție, feminism, postmodernism, studii postcoloniale) ceea ce indică faptul ca realismul socialist nu prezintă o estetică valabilă, prin caracteristicile sale propagandistice și proiective.

Un tablou simplificat al reperelor cronologice majore în apariția ideilor realismului socialist și a proletcultismului va clarifica înțelegerea conceptului:

1. Hegel;
2. Marx, *Das Kapital* (1867);
3. Lenin și *Materialism și empirio-criticism* (1909);
4. Stalin și Congresul Scriitorilor Sovietici (1934).

Ideile lui Hegel privitoare la „negația negației" (lumea este proiecția minții umane-aducând astfel pentru prima oară în istoria ideilor posibilitatea ca planul intern al individului să coincidă cu realitatea), apariția

1 Este bine cunoscut faptul că esteticile, pornind de la *Ars poetica* lui Horatiu, *Arta poetică* a clasicismului a lui Boileau, precum și artele poetice ale romantismului, atât în spațiul german, englez sau francez, au primit formularea teoretică numai după ce s-au scris texte în spiritul curentului respectiv, fiind cristalizate ulterior în textele teoretice. O singură excepție de la această regulă o reprezintă mișcarile de avangardă din întreaga Europă, fiind știut faptul că artiștii înșiși devin teoreticienii propriilor lor creații. Mai mult, se poate afirma că teoria devine pentru artistul avangardist o parte a creației.

istorismului (existența unui spirit al istoriei), relativismul istoric (o lege ce acționează într-o anumită epocă nu este cu necesitate o lege valabilă în altă perioadă istorică), ideea unui progres inerent al dezvoltării sociale, dezvoltarea societății spre libertate și rațiune prin intermediul forțelor iraționale (pasiunilor și a intereselor proprii) și nu prin planificarea raționala sunt idei pe care filosoful austriac Karl Popper[3] le regăsește la Marx, ele având ca punct de plecare filosofia istoriei a lui Hegel.

Spiritul istoriei hegelian va deveni la Marx profeția despre viitorul societății capitaliste. În termenii filosofului austriac Popper[4]: „marxismul este o teorie pur istorică, ce urmărește să prezică cursul viitor al dezvoltărilor economice și politice și în special al revoluțiilor", filosoful continuând „această metodă nu furnizează însă baza politicii Partidului Comunist Rus după venirea la putere și nici politicile cincinale nu au nimic comun cu socialismul științific".

În această fază a marxismului de secol XIX literatura nu joacă un rol foarte important în proiectarea societății, ideea artei angajate fiind statornicită o dată cu Congresul Scriitorilor Ruși din 1934 și reprimarea formalismului și a simbolismului rus, a mișcărilor de avangardă.

Pentru Marx, mijloacele capitaliste de producție sunt o structură de putere, el stabilind de asemenea opoziția între burghezie și proletariat, una dintre bazele realismului socialist. Exploatarea proletariatului de către burghezie constă în orele de muncă suplimentare pentru care muncitorii sunt subremunerați, ceea ce va conduce în final la „revoluția continuă", ultima fază a istoriei în care muncitorii se vor elibera de sub jugul „burghez". În varianta lui vestică, marxismul va duce la fertile discuții privitoare la modul cel mai bun de organizare socială. Școala de la Frankfurt ai cărei reprezentanți sunt Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse și Erich Fromm aduce numeroase contribuții asupra societății capitaliste. Marxist se declară și Jacques Derrida care spune că „deconstrucția este o radicalizare a spiritului marxist"[5].

Spre deosebire de lumea Occidentală, în Rusia începutului de secol se vor dezvolta cu totul alte perspective, ce vor duce la deprecierea teoriei marxiste și la instaurarea unui regim totalitar.

Venirea revoluției ruse se produce pe o lipsă a ideilor de guvernare, Lenin modificând teria marxistă și considerând: „socialismul este dictatura proletariatului, adăugată celei mai largi introduceri a unor utilaje noi". Chiar și modul în care ar trebui să se producă revoluția socială în termeniii lui Marx este diferită de revoluția rusă propriu-zisă. Totuși Marx este cel care vorbește despre revoluția permanentă: „Ei (muncitorii) trebuie să acționeze în așa fel încât avântul revoluționar să nu dispară imediat după victorie. Dimpotrivă, el trebuie menținut cât se poate de mult", idei ce se vor regăsi și în varianta comunismului rusesc sau românesc.

2 Trimiterea se face la *The Routledge Companion to Critical Theory*, Routledge:NY, 2006.

3 Karl Popper prezintă aceste elemente comune între filosofia lui Hegel și Marx în Karl R.Popper, *The Open Society and Its Enemies*, vol.II, *The High Tide of Prophecy. Hegel, Marx and the Aftermath*. Capitolul 13 *Marx's Sociological Determinism.* Filosoful austriac coboară și mai mult în istorie identificând elemente socialiste-comuniste în *Republica* lui Platon și stabilind filiațiile în textele hegeliene.

4 K. Popper, idem, p. 82.

5 Informația este preluată din capitolul dedicat marxismului în *The Routledge Companion to Critical Theory*, articolul fiind semnat de Glyn Daly, p. 28-42.

Totuși, așa cum conchide și un teoretician al marxismului, Edmund Wilson, „La Marx și Engels nu exista încă o tendință de a specializa arta ca pe o armă“[6].

Însă în Rusia, în special după apariția lucrării lui Trotsky, *Literatură și revoluție* (1924) începe să se pună problema artei ce aparținuse societății capitaliste, a burgheziei decăzute. Susținătorii acestor întrebări sunt reprezentanții grupul Proletcult, ce încerca să controleze literatura sovietică. Atât Trotsky, cât și Lenin s-au opus literaturii numite proletcultiste, considerând că „literatura proletară“ sau „cultura proletară“ sunt termeni periculoși. Pentru Trotsky comunismul nu avea nici o cultură artistică ci numai o cultură politică[7].

O dată cu venirea la putere a lui Stalin, literatura trebuie subordonată politicului, acesta organizând Primul Congres al Scriitorilor Ruși în august 1934. Congresul este deschis de A. A. Zdhanov (*Literatura sovietică- cea mai bogată în idei, cea mai avansată literatură*). Pornind de la îndemnul lui Stalin care considera că scriitorii sunt „inginerii sufletelor“, Zdhanov afirmă clar caracterul artei cu tendință politică, aceasta trebuind să dea doavadă de entuziasm, optimism, să fie animată de „spiritul faptelor eroice“. Literatura aparține proletariatului, „este puternică pentru că servește o nouă cauză, cauza construcției socialiste“, literatura trebuie „să descrie realitatea în dezvoltarea revoluționară“, îndemnând la un „romantism revoluționar“. Sursa de inspirație a acestei literaturi este „viața oamenilor de la sate, a țăranilor, a constructorilor, a membrilor de partid, a pionierilor“. În același congres, Maxim Gorki conferențiază despre *Literatura sovietică*, facând critica culturii capitaliste pe mai multe planuri, accentul căzând pe dimensiunea literaturii. Gorki vaticinează împotriva „misticii burgheze“, apreciind lipsa pesimismului în folclor, aceasta creând tipurile literare cele mai profunde, spre deosebire de biserică ce a promovat pesimismul de-a lungul secolelor. De asemenea, îndeamnă la „rescrierea istoriei“ de către marxiști căci „istoria capitalistă a exagerat rolul burgheziei“ („cultura capitalistă este un sistem de metode care urmărește consolidarea puterii burgheziei“ și portretizează crima). Decăderea dramei în secolul XX este datorată lipsei unor caractere puternice, căci „arta burgheză este lipsită de capacitatea de invenție în artă“.

Urmează apoi o clarificare a conceptului de realism socialist care este descris astfel: „Mitul este o invenție. Să inventezi înseamnă să extragi din realitate o idee de bază pe care să o îmbraci în imagini, acesta este realismul, scriitorul continuând „acelei idei extrase din realitate trebuie să îi adăugăm posibilul, *atitudinea revoluționară față de realitate* (s.n.)“. „Principalul erou al cărților trebuie să fie munca, devenită o artă“. Construcția noii culturi trebuie să pornească cu autocritica, „trebuie să creăm un sistem al moralității socialiste ca fiind un factor regulator în muncă și în relațiile interumane“, urmărindu-se „creșterea intelectuală a muncitorului, transformarea proprietarului într-un colectivist“), însoțite de un factor emoțional. Este trecut în revistă și rolul femeii („un agent liber“) în societatea comunistă („trebuie să se descrie mentalitatea femeii“).

Critica literară joacă un rol esențial în doctrina realismului socialist: „ Critica nu este suficient de vitală, flexibilă și vie, și , în cele din urmă criticul nu îl poate învăța pe autor să scrie simplu, viu, economic, pentru că el însuși scrie încurcat și obscur“, autorul conchizând „Autocritica este necesară, tovarăși!“

Discursul se încheie prin contabilizarea numărului de scriitori, care, organizați, „trebuie să fie un instrument puternic al culturii socialiste“.

În cadrul aceluiași congres, Karl Radek conferențiază despre *Literatura contemporană universală și îndatoririle artei proletare*, iar Nicolai Bukharin despre *Poezie, poetică și problemele poeziei în URSS*.[8] În anul următor, va fi organizată expoziția „Industria artei

6 Edmund Wilson, *Marxism and Literature*, în *20th Century Literary Criticism*, ed. David Lodge, Longman:London, 1972, p.243.
7 Ibidem, p. 244.

socialiste", punând în practică teoriile susținute anterior.

Discutând raportul între realism (curentul european al secolului XIX ce are o puternică tradiție și în Rusia lui Dostoievsky, Tolstoi și Cehov) și normele realismului socialist, Raymond Williams consideră că marea diferență între cele două curente poate fi observată la nivelul lui *tipichnost*, definit de criticii sovietici ca fiind situația tipică bazată pe „înțelegerea legilor și perspectivelor viitoarei dezvoltări sociale"[9].

O critică mult mai aspră și o negare a conținutului estetic al teoriei realismului socialist, manifestat în literatură, muzică, pictură este susținută de reprezentantul Școlii de la Frankfurt, Herbert Marcuse care în *Soviet Marxism. A Critical Analysis* (lucrare apărută în *1958*, s.n.) demonstrează că „marxismul sovietic nu este doar o ideologie promulgată de Kremlin pentru a-și justifica politicile, dar exprimă în diferite forme realitățile dezvoltării societății sovietice", considerând ca „socialismul în viziunea societății sovietice nu implică socialismul așa cum a fost văzut de Marx și Engels". Făcând o critică la toate nivelurile a societății sovietice, teoreticiamul discută și despre estetica realismului socialist:

„Implementarea conștientă și controlată a politicilor de stat prin intermediul literaturii, muzicii și picturii nu este prin sine însăși incompatibilă cu arta (arta greacă și Bertold Brecht), dar realismul sovietic trece dincolo de implementarea artistică a normelor plolitice prin faptul că *acceptă realitatea socială stabilită ca structură finală pentru conținutul artistic, fără să o transceandă în stil sau substanță*" (s.n.).

Arta devine astfel societatea însăși, fiind lipsită de dimensiunea transcendentă, de lupta dintre real și esență.

Toate teoriile estetice susțin faptul că spiritul artistic este tocmai imaginația, spiritul liber care își alege subiectele fără a urmări demonstrarea unei ideologii. Prin realismul socialist se distruge însăși esența artei. Dacă se admite ca arta nu este nici conținut și nici formă, căci cele două concepte nu pot fi separate, o artă care să conțină ilustrarea unei ideologii pornește de la premisele nonartei.

Bibliografie

Durkheim, Emile, *Le socialisme. Sa definition, ses débuts. La doctrine saint-simonienne*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.

Gramsci, Antonio, *Marxismo e letteratura*, Editori Riuniti:Roma, 1975.

Hingley, Ronald, *Russian Writers and Society. 1825-1904*, World University Library:N.Y., Toronto, 1967

Jameson, Frederic, *Marxism and Form*, Princeton:Princeton University Press, 1972.

Marcuse, Herbert, *Soviet Marxism. A Critical Analysis*, London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

Popper, Karl R., *The Open Society and Its Enemies*, volumul I, *The Spell of Plato*, vol. II *The High Tide of Prophecy. Hegel, Marx and the Aftermath*, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1966

Wellek, René, Concepts of Criticism (Conceptele criticii), New Haven and London: Zale University Press, 1967, capitolul *The Concept of Realism in Literary Scholarship* (Conceptul de realism în sttudiile literare), p. 222-255.

Williams, Raymond, *Realism and the Contemporary Novel* în *20th Century Literary Criticism. A Reader*, ed. David Lodge, Longman:London, 1972, p. 581-591.

Wilson, Edmund, "Marxism and Literature", în *20th Century Literary Criticism. A Reader*, ed. David Lodge, Longman:London, 1972, p.241-252.

Wimsatt, William K și Cleanth Brooks eds, "Literary Criticism. A Short History", Vintage Books: New York, 1957, capitolul 21, *The Real and the Social. Art as propaganda* (*Realul și socialul:Arta ca propagandă*), p. 454-474.

8 Textele complete ale conferențiarilor la Congresul Scriitorilor Ruși poate fi accesat la adresa www.marxists.org.

9 Raymond Williams, "Realism and the Contemporary Novel", în *20th Century Literary Criticism*, ed. David Lodge, Longman:London, 1972, p. 583.Celelalte elemente comune între realism și varianta lui sovietică sunt *narodnos*t, *ideinost* și *partiinost*. *Narodnost* semnifică „simplitatea și claritatea tradițională". *Ideinost* și *partiinost* trimit la conținutul ideatic, critica proporiu-zisă a societății capitaliste, acestea fiind întâlnite și în varianta „realismului burghez", consideră criticul.

Lucian
CHIȘU

Bacovia: Ultimele profeții... politice

Resume

On voyage, au fil de cet article, à travers l'histoire de la présence de George Bacovi a dans le milieu culturel et politique de son temps. « Exilé » d'une société jamais parfaite, le poète préfère la solitude et l'écart de la société contemporaine. En 1944, avec la publication de ses « Œuvres », on assiste au début de sa reconnaissance comme poète et à son intégration dans le monde sociale et politique. Fortement promu par des intellectuels comme Eugen Jebeleanu, l'attitude défensive de Bacovia change en 1946. Il est, par conséquence, accusé des allusions politiques, ses poésies et même sa célébration sont interdites. En 1956, on commence à le republier et à reconnaître sa grande valeur comme poète survivant à la méchanceté que le milieu bourgeois a exercé sur les écrivains de cette époque-là. Pendant sa 75ème célébration, il annonce la fin de toutes ses « prophéties politiques ».

George Bacovia (1881–1957) este pseudonimul lui George Vasiliu, poet și publicist, apreciat mai ales datorită creației lirice, considerat astăzi una din „vocile" europene ale poeziei românești. Licențiat în drept, dar fără a profesa vreodată, Bacovia activează literar în presa culturală (*Arta* de la Iași, *Versuri și proză*, director I.M Rașcu, *Orizonturi noi*, *Ateneul cultural* (Bacău) și se impune editorial prin volumul: *Plumb* (1916), urmate de *Scântei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), *Opere* (1944), *Stanțe burgheze* (1946) *Poezii* (1956) În 1923 a fost premiat de Ministerul Artelor pentru volumul *Plumb*, iar în 1925 i se conferea Premiul pentru poezie al Societății Scriitorilor Români. Premiul Național de poezie pe anul 1934 era acordat *ex-equo* lui Bacovia și Arghezi.

Temperament interiorizat, cu o constituție trupească fragilă, maladiv ca și poezia sa, poetul este mai degrabă absent din viața literară, preferând prim-planului pe care îl situa opera, recluziunea și anonimatul. Dacă, fizic, Bacovia a fost mereu o palidă prezență, opera, în schimb, s-a bucurat de aprecierile cele mai elogioase ale unora dintre criticii interbelici (Eugen Lovinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius), valoarea de excepție a liricii sale atrăgând atenția și generațiilor mai noi, între care pot fi citați I. Negoițescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Mihail Petroveanu, Al. Piru, iar în zilele noastre Nicolae Manolescu. Cu trecerea timpului, interpretările critice au scos în evidență actualitatea și modernitatea mesajului său artistic.

Bacovia nu se afla în situația lui Lucian Blaga, fost diplomat și autor de filosofii iraționaliste, ori în cea a lui Ion Barbu, Nichifor Crainic, Radu Gyr și Dan Botta, foști simpatizanți fățiși ai dreptei. Cât privește „vremurile noi", care păreau a sufla puternic în pânza vechii sale creații, tocmai reticențele maladivului poet, de a se fi afișat zgomotos și public, festivist, îl țineau la distanță de răfuiala generală de care se contaminase societatea românească și cu osebire lumea culturală. Fondul ideatic al creației literare conținea, în aria angoaselor atât de profund descrise, și un ton resentimentar, al marginalizatului în societatea niciodată perfectă. Prin urmare, cel puțin într-o primă etapă, Bacovia este recuperat, i se acordă mai multă atenție, fiind „ridicat la locul de cinste pe care îl merită."

În pofida deteriorării abrupte a climatului literar, cauzate de ororile războiului, ca și de răsturnările ce se conturau pe plan politic, anul 1944 a fost unul fast pentru George Bacovia. Poetul își vedea tipărit volumul de *Opere* la Editura Fundațiilor Regale, apariție semnalată drept un eveniment cultural. Părea că Bacovia însuși dorea să renunțe la autismul de până atunci și să se integreze noilor vremuri, spun biografii săi. În realitate, poetul nu devine altul, putân-

du-se mai degrabă vorbi despre reacțiile firești ale autorului față de atenția care i se acordă. Nu-i mai puțin adevărat că sărbătorirea oficială a unui scriitor, într-un climat considerat al schimbărilor fundamentale pe plan social și politic, semnifica recunoașterea importanței acestuia atât în spațiul literar artistic, cât și în orizontul național. În pofida acestei oportunități, la care numai câțiva dintre marii scriitori au „marșat" prezența sa publică rămâne la fel de discretă, iar activitatea-i literară se restrânge la câteva colaborări în gazetele timpului, fiind în contextul vieții literare atât de inconsistente, încât s-ar putea susține că, doar comparativ cu propriul trecut, Bacovia devenise mai activ. Numai sub acest aspect putem accepta afirmația lui Liviu Chiscop[1], din care rezultă că „ între 6 martie 1945 și 30 Decembrie 1947 urmează o perioadă plină de evenimente pentru poet și opera sa, în sensul că Bacovia este readus în actualitate fiind, rând pe rând, publicat, editat, reeditat, intervievat, stipendiat, sărbătorit".

Începând cu 1948, destinul lui Bacovia cunoaște o răsturnare de planuri. Crizismul și discuțiile pe marginea decadentismului afectează *in corpore* opera strălucitei pleiade de scriitori interbelici căreia Bacovia îi aparține: Arghezi, Blaga, Barbu, Maniu, Voiculescu. Laolaltă, ei sunt scoși din viața literară, dar consecințele diferă de la caz la caz, situație în care Bacovia poate fi considerat, în semantica limbajului contemporan o victimă colaterală. Între ianuarie 1948 și septembrie 1955 se derulează „cea mai lungă și cea mai tristă [perioadă] din întreaga existență a poetului"[2].

În fine, cea de a patra și ultima dintre faze, plasată de biografi între septembrie 1955 și mai 1957, se referă la reintegrarea lui Bacovia în circuitul valorilor naționale.

Reluând *in extenso* cele patru etape reprezentative, după atingerea punctului maxim din biografia poetului, stabilit a fi anul 1944, cu apariția volumului de *Poezii*, una dintre cele mai pertinente analize ale liricii bacoviene aparține studentului de atunci I. Negoițescu. În „Revista Cercului literar", Sibiu, I, nr.6, 8 iunie 1945, pp. 19-26, cunoscutul critic de mai târziu glosează pe marginea poeziilor din volum într-o analiză punctuală și trece în revistă toate aspectele ei esențiale. Cu excepția pasajului „Surprins în accente marxiste, poetul devine interesant atunci când deschide din schemele liricii sale sociale o perspectivă citadină, aplicată atât orașului modern, cât și provinciei arhaice", citat din care derivă incidențele unui anume protest social, cât și orientarea de stânga a creației lui Bacovia, nimic din ceea ce scrie I. Negoițescu nu se abate de la formula criticii estetice[3], al cărei apus se contura.

În 1945, Bacovia publică volumul *Stanțe burgheze*, dar fără a avea ecourile așteptate. Anul următor, sărbătoresc pentru biografia poetului, este mai bogat în semnificații: Tudor Opriș scrie medalionul *Bacovia, poet social*, text apărut în „Națiunea", I, nr. 78, 26 martie 1946. Eugen Jebeleanu îl elogiază în „Revista Fundațiilor Regale" sub titlul *G. Bacovia la 65 de ani*.[4] O lună mai târziu, poetul reapare, după o lungă absență, în presa literară, „Veac nou" publicându-i-se poeziile *Spre primăvară*, apărută inițial în *Comedii de fond* (1936), *Plumb de toamnă*, *Serenada muncitorului*, *Vobiscum* și *De ultimă oră*, alegeri desigur neîntâmplătoare pentru o revistă care anunța vremuri de regenerare.

Pe prima pagină Eugen Jebeleanu semnează textul *Un cântăreț al poporului*, dedicat lui Bacovia și însoțit în cea de a patra de un interviu, luat de același Jebeleanu, interviu jalonat de enunțuri rezumative, menite a ilustra fără echivoc, deopotrivă subiectul și *atitudinea* democratică a convorbirii: *Umbra mea se adâncește în cartiere democratice – Mediul care presează – Alături de năzuințele proletariatului – Frimu, Neculuță, Dobogeanu Gherea, Ibrăileanu – Slujbă și șomaj – Izvoarele poeziei*.

Desigur, la originea șarjelor publicistice se afla Eugen Jebeleanu, care se va ocupa pe multiple planuri de promovarea poetului și a operei sale. Jebeleanu era într-adevăr foarte activ în presa momentului și e de presupus că, pe lângă o serie de afirmații care vin ca o mănușă orientării generale a publicației și recunoașterii atitudinii „progresiste" a autorului[5], acesta sau redacția marcase într-un chenar și alte spuse ale poetului, care consonau cu tonul mobilizator de care se molipsise tot mai mult presa: „Poezia nouă, în aceste împrejurări de schimbări sociale, nu mai poate fi lăsată la discuțiile de cafenea prin orașe; menirea ei este de a fi cunoscută cât mai mult de clasele sociale, de unde apoi ar evolua spre acel viitor promis, pe care-l așteptăm".

În „Contemporanul", I, nr.4, 11 oct., 1946 apare un al doilea text cu accente mobilizatoare semnate de poetul cunoscut până la acel moment tocmai prin atitudinea sa permanent defensivă: „Arta și artistul nu pot rămâne până la urmă departe de om. Am experimentat eu însumi acesta. Căci, iată oamenii m-au descoperit. Cred că aceasta se datorește (sic !) faptului că în poezia mea găsisem și eu drumul spre oameni, pornind – se înțelege – tot de la om, ca și faptului că lumea a intrat acum într-o zodie în care arta, ca și celelalte bunuri, se îndreaptă spre drumul care duce la dreptul tuturor de a se împărtăși din ele"[6]. În intervalul dintre cele două „intervenții", poate și datorită efectului celei dintâi, Bacovia participă la ședința de alegeri a Societății Scriitorilor Români (14 sept. 1947) făcând parte din prezidiu, alături de K. Zambaccian și de generalul C. Argeșeanu[7].

După ce este sărbătorit cu ocazia împlinirii a 65 de ani la Ministerul Artelor (1 noiembrie 1946) în prezența noilor generații de scriitori, gest ce a fost interpretat ca o atragere de tip propagandistic a scriitorilor importanți către forțele (politice) care se confruntau în scopul ocupării scenei politice din acei tulburi ani, vara următoare orașul natal îi organizează o nouă festivitate, despre care organul local *Luptătorul*[8] relatează pe un ton mai degrabă oficios-propagandistic decât literar. Celălalt ziar local bacăuan, *Înainte*, îi publică poezia *Doină*. În același an, 1947, cu mult înainte de a se consuma sărbătoarea prin care poetul era integrat noilor orizonturi literare din orașul natal, în calitatea-i de reprezentant al vechii criticii oficiale, Perpessicius recenzează volumul *Stanțe burgheze*, negăsind aproape nimic din aspirațiile politice enunțate despre opera lui Bacovia, cu prilejul sărbătorii la care s-a făcut referire[9].

Fără a fi (încă) interzis, între 1948 și 1956 Bacovia intră în conul de umbră al ignorării. Despre om și operă scriu G. Călinescu, mai întâi în „Națiunea"[10], iar apoi în „Jurnalul literar"[11]. Tudor Opriș, dezvoltă și el, unele considerații pe marginea poeziei bacoviene în „Națiunea" (oct., 1948), pe care nu le va continua din cauza tensiunilor apărute. Acestea se referă la disputele în jurul crizei culturii[12] ce luaseră amploare încă de la jumătatea anului precedent, adâncind confuzia și deriva în care cei mai mulți plutesc. Conform noilor *Apeluri*, care gravitează din sfera politicului în aceea a culturii și încep să eclipseze lumina criticii literare oficiale, noii activiști culturali combat tot mai vehement ceea ce ei numesc *infiltrațiile ideologice decadente*: „Să lovim fără cruțare în toți aceia care vor să semene oboseala și șovăiala! Să stârpim infiltrațiile ideologice decadente bazate pe dezertarea în fața vieții și proslăvirea teoriilor demoralizante (...) Să nu lăsăm să se infiltreze în România otrava ideologiei distructive a așa-zisei culturi a Atlanticului"[13]. *Apelului* aveau să i se adauge alte evenimente cruciale din acel timp: căderea monarhiei (la 30 decembrie 1947), abolirea Constituției și instaurarea unui cenzuri draconice, odată cu noile reglementări privind regimul tipăriturilor.

În fine, volumul *Pasiunea lui Pavel Corceghin* (eseuri critice), Editura de Stat, București, 1949, al lui I. Vitner, având un titlul atât de sugestiv în ceea ce privește zona de import a proletcultismului, conține și studiul *Universul poetic al lui G. Bacovia*.

La începutul anului 1948, în rețeaua bibliotecilor publice, școlare și universitare este difuzat, pentru uz intern, primul *Index*[14] (la scurt timp va apărea al doilea) cu numele autorilor români și străini interziși, conținând titlurile care urmau a fi epurate. Toate aceste evenimente, constituind a treia etapă postbelică din viața lui Bacovia, îi vor afecta imaginea și cariera. Operei i se aplică sancțiuni de felul acelora care se abătuseră asupra scrierilor lui Blaga, Barbu, Aron Cotruș, Maniu, Pillat. Punctul de vedere exprimat de Nicolae Moraru, secretar general la Ministerul Artelor, coincizând cu o poziție oficială în chestiunea promovării literaturii din acei ani, era următorul: „E greu, fără îndoială, să rupă rădăcinile adânc implântate de o școală, de o mentalitate, de un mediu anumit, dar rămâne cert că fără o eliberare de Barbu, Arghezi, Bacovia nu se va putea trece la atacarea frontală a noilor teme, atac care cere arme noi, potrivite sarcinii asumate"[15] Eliberarea de trecutul apropiat (Blaga, Barbu, Arghezi, Bacovia), despre care scria N. Moraru, însemna în limbajul critic al vremii nu numai ignorarea formulelor estetice respective, ci și evitarea oricărei referiri la persoana și creația autorilor vizați. Așa se petrec lucrurile cu Bacovia, asupra publicării în volum sau în presă a poetului existând un autentic embargo.

În 1951, a șaptezecea aniversare a poetului trece neobservată. Poeziile încredințate lui A. E. Baconsky și Mihu Dragomir, pentru *Steaua* și respectiv *Tânărul scriitor*, apar numai după depășirea etapei proletcultismului celui mai agresiv, adică în 1956[16]. Volumul pregătit pentru tipar încă din 1946, reluat în 1952, este amânat până în 1957 deoarece, conform spuselor lui M. Petroveanu[17], în timpul unei discuții decisive cu redactorii de la E.S.P.L.A., purtată într-un moment ce ar trebui fixat între 1950 și 1954 poetul academician A. Toma, directorul editurii, declarase: „Cât timp voi trăi eu, paharul cu otravă al poeziei lui Bacovia nu va ajunge pe buzele cititorilor". Pentru dreapta măsură, trebuie amintită și alegația lui Vladimir Streinu: „În nici o altă literatură n-am dat peste un poet atât de original în substanța sa poetică și atât de puternic sugestiv". Afirmațiile sunt aproape sincrone și diametral opuse din punct de vedere axiologic.

Numele lui Bacovia revine în presa literară încă din februarie 1955, premergând actul de reabilitare din luna mai, a lui Tudor Arghezi, când autorul poemului *1907* primește *Ordinul muncii* clasa I și poziția de membru titular al Academiei. Lui Bacovia i se va conferi doi ani mai târziu *Ordinul muncii*. Era semnalul unei schimbări de atitudine, în politica față de marii scriitori și intelectuali. Ștefan Druia, în „Contemporanul", nr. 7, 18 febr.1955, îi solicită un interviu axat numai pe ideea de pace și de protest împotriva războiului. În sfârșit, începând cu 1956, poetului încep a-i fi publicate poeziile încredințate cu ani în urmă revistelor „Steaua" și „Tânărul scriitor", dar și altele date atunci la „Scrisul bănățean" sau oficiosului „Scânteia". Lui Bacovia i se pregătește o grandioasă omagiere la împlinirea vârstei de 75 de ani. Ov. S. Crohmălniceanu („Viața Romînească", IX, nr, 8, august, 1956, p. 130), A. E Baconsky și Emil Manu (în „Steaua", VII, nr-ele 1 și 2, 1956)[18], Teodor Vârgolici[19], Ion Vitner (în „Gazeta literară")[20] și Petre Pascu („Scrisul bănățean")[21] îi consacră studii. Eugen Jebeleanu, în colaborare cu soția sa, artista Florica Cordescu, veghează la apariția volumului de poezii din 1956. Primirea pensiei de onoare (retroactiv, începând din decembrie 1955) are drept efect textul *Răsplătire generoasă*, din „Gazeta literară", II, nr. 43, 1956, p.1), în ale cărei coloane se numără printre *Scriitorii* (care) *salută Congresul*.[22]

Sub acest aspect, încununarea supremă o cunoaște pe 14 decembrie 1956 când a fost sărbătorită a 75-a aniversare a poetului, la Casa Scriitorilor, unde e adus „cu o mașină mare, elegantă, comodă" și unde era „tot Bucureștiul poetic și artistic".[23]

În același timp, pentru reprezentanții puterii populare, Bacovia constituie un mar-

tor credibil în încercarea de a demonstra răul pe care mediul burghez, dur, l-a produs scriitorilor[24]. Era, în ceea ce-l privește pe poet, doar prilejul unei încheieri memorabile a socotelilor lui cu această lume: „*Mi-am realizat / Toate profețiile / Politice / Sunt fericit... / Frumos / Este cerul / Senin, sau mânios, / Un aforism celebru / Te face să trăiești... / Nu-i mâni, / Nici azi, / Nici ieri, – / Timpul...*" Să nu fi știut poetul ca „nimeni nu e profet în țara lui".

---

1. Liviu Chiscop, ***Paharul cu otravă*** (***Adevăr și ficțiune despre destinul lui Bacovia***), Editura Grigore Tăbăcaru, Bacău, 1999, p. 40.
2. Liviu Chiscop, ***op. cit.***, p. 40.
3. De altfel, autorul și-a reluat fără modificări medalionul critic în volumul ***Scriitori moderni***, Editura pentru Literatură, București, 1966.
   Exemplificăm prin câteva citate din amplul articol semnat de I. Negoițescu: „E drept că acestui peisaj putred, acestor profiluri supte de culoare, într-o urbanitate de periferie, le corespund artificiile decorative ce umplu până la saturație minimul spațiu al poemului. Dar e tot atât de drept că descriind-o, atmosfera bacoviană, atât de pregnantă în mizeria ei, și – ca după o ardere pe veci pierdută – analiza criticului nu păstrează decât zgure grafice (...) Căci poezia bacoviană aparține expresiilor celor mai specifice ale simbolismului și tehnica sa se rezolvă exclusiv cu mijloacele pe care școala simbolistă i le-a oferit, acea sumă a sugestiilor care vin din muzică, din culoarea irizată în josul luminii, din atmosfera confuză a inconștientului, toate consecințele marii picturi impresioniste, cărora apoi temperamentul poetului le-a adăugat aura fanată a destinului său, sarcasmul și nuanța decrepită, funebrul aur clamant (...) Impresia care se desprinde din poezia lui Bacovia poate fi deopotrivă a unor simple combinări, născând efervescențe ce predispun la melancolie, a unei vieți în descompunere, ce își consumă ultima picătură de dezgust."
4. „Revista Fundațiilor Regale", XIII, serie nouă, nr. 7, iulie 1946, p. 706.
5. „Seismele sociale nu m-au lăsat niciodată indiferent. Numai cei care n-au voit n-au găsit urma lăsată de aceste seisme în poeziile mele"
6. G. Bacovia, *Artistul nu poate rămâne departe de om*, în „Contemporanul", I, nr. 4., 11 octombrie 1946, p. 1.
7. *Alegeri la S.S.R.*, în „Revista literară", III, nr. 32, 21 sept. 1947, p.8; vezi și Nicolae Georgescu, *Matrioșe administrative scriitoricești*, 1947, în „Manuscriptum", nr. 1-4, 2007, pp. 98-114.
8. „Casa culturală a Apărării Patriotice a izbutit să organizeze o frumoasă manifestare omagială pentru poetul George Bacovia, fiu al Bacăului, invitat astăzi mulțumită regimului democratic, la locul de cinste pe care merită să-l ocupe. Manifestarea a atras un foarte numeros public, în fața căruia domnii avocați Răileanu, în numele Apărării Patriotice, subprefect Terente, în numele populației, au urat bun venit scriitorului. Tovarășul învățător G. Ilie, într-o documentată conferință, a înfățișat opera poetului, ridicându-se împotriva concepției acordate de critica oficială după care Bacovia ar fi un împietrit într-o anumită *atitudine de pasivă resemnare* (subl.mea, L. Ch.). Traiectoria activității poetului, a dovedit conferențiarul, este traiectoria crizei sufletești a intelectualului mic burghez care suferă tragedia prăbușirii tuturor valorilor în care a crezut. Specifică lui Bacovia este ridicarea după această prăbușire, ridicare până la alăturarea de mișcările muncitorești progresiste, până la a deveni povestitorul lumii noi ce se clădește astăzi" (*Sărbătorirea poetului Bacovia*, în „Luptătorul", II, nr. 63, 16 iulie 1957, p. 2., *apud*, Constantin Călin, ***Dosarul Bacovia***, I, Editura Agora, Bacău, 1999, p. 420.
9. „D-l Bacovia ocupă în poezia noastră modernă, aceea care a împrospătat, în prima decadă a veacului acestuia, izvoarele de inspirație ale lirismului nostru, un loc aparte în vecinătatea lui Dimitrie Anghel, a lui Ion Minulescu și a lui Tudor Arghezi. Motivele florale și de insinuantă melancolie ale celui dintâi, celor exotice și fanteziste, ale autorului ***Romanțelor pentru mai târziu***, sau poeziile de inedite frăgezimi angelice și de infernale suavități, a d-lui Arghezi, d-l Bacovia i-a adus peisajul vârstelor geologice, când apele nu se desprinseseră cu totul de uscat și de decorul așezărilor lacustre, înainte ca oamenii să fi fost smulși cu Atlantida lor cu tot și îngropați în cine știe ce fund de mare (...) Discreția era unul din elementele ironice bacoviene și astăzi ea a pus stăpânire pe toate mijloacele de expresie ale poetului. E ca și cum pe fiecare

coardă s-ar fi aplicat o surdină și sunetul se cere mai curând ghicit. D-l G. Bacovia n-a fost niciodată un exuberant. Dimpotrivă. Romantismul său, căci sunt ici și colo suspine romantice, a fost abătut cu grijă din drumul bogat de rezonanțe, al grotelor.(...) Cu *Boemă* se închide volumul acesta intitulat atât de neverosimil la prima vedere ***Stanțe burgheze*** și coborârea aceasta de cortină înflorată nu e, desigur, întâmplătoare. Ea este excepția care ratifică peisagiul unitar al volumului, în care notația enigmatică sau ambiguă, predomină. Ironie și extract de pamflet, dezgust și mizantropie, ***Stanțe burgheze*** acuză caracterul criptic al poeziei d-lui Bacovia, în descifrarea căreia comentatorii vor trebui să facă operă de scafandru ori de mineri (...) Discret și încărcat de taine, d-l Bacovia coboară în inima lirismului său, ca într-un tunel adânc. Acolo trebuie vizitat" („Jurnalul de dimineață"; textul este reluat în Perpessicius, ***Opere XI***, Editura Minerva, București, 1980, pp.394-395).

10. *Spre o critică literară marxist-leninistă*, în „Națiunea" , III, nr. 567, 18 febr., p. 2.
11. „Un simbolist e Bacovia și s-ar zice că poeții de felul lui nu recunosc nimic fix în Univers. În poezia lui Bacovia nu găsim decât umiditate, putrefacție, ploaie. Într-un cuvânt haos. Chiar în zona spirituală întâlnim haoticul sub forma delirului. Cu toate acestea, Bacovia e și el poet metafizic. Putem spune că «realul» lui e haoticul formelor, continuul amestec de linii care pot să se mențină. La drept vorbind, poetul are ochi de pictor maniheist. Universul nu izbutește să păstreze figurile geometrice, însă relevă câteva culori elementare, culorile spectrului solar, alb, roșu, violet, galben. Negrul, de pildă, la Bacovia nu-i o negație, ci o formă specială de lumină" (G. Călinescu, *Poezia realelor*, în „Jurnalul literar", nr. 4-5, 1948; reluat în ***Principii de estetică***, Editura pentru Literatură, București, 1968).
12 „Dacă n-ar fi decât prezența fecundă a lui Sadoveanu, Arghezi, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, dacă n-ar fi decât cele două sute de condeie ieșite din robie (...) și încă discuția despre o actuală criză a culturii ar fi imposibilă" (Geo Dumitrescu, *Pledoarie la „criza culturii"*, în „Revista literară", III, nr. 25, 3 aug. 1947, p. 8).
13. Apelul *Uniunii Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor* (***USAZ***), în „Scânteia", 26 oct. 1946, p.2.
14. Cf. *Informație asupra activității școlii de literatură și critică literară „Mihai Eminescu"*, în Marin Radu Mocanu, ***Cazarma scriitorilor*** (Documente), Editura Libra, București, 1998, p. 213, *apud* Constantin Călin, *op. cit*.
15. N. Moraru, ***Studii și eseuri***, EPL, București, 1950, p. 176.
16. În „Steaua", VII, nr. 3, martie, 1956 apar poeziile *Cogito* și *În iarnă*, iar în „Tânărul scriitor", V, nr. 3 martie, 1956, poezia *Arhaism*. În „Scrisul bănățean", poeziile *Seară* (VII, nr. 10, octombrie, 1956, p. 4) și *Epodă* (VII, nr. 12, octombrie, 1956, p. 1). În „Scânteia" din 5 decembrie 1956,p. 2, apărea poezia *Egipet*.
17. Mihail Petroveanu, ***George Bacovia***, Editura pentru Literatură, București, 1962.
18 Teodor Vârgolici, *G. Bacovia, însemnări critice*, în „Tânărul scriitor", IV, nr. 9, sept., 1955, p.77 și *Începuturile creației lui G. Bacovia*, în „Tânărul scriitor", V, nr. 9, sept., 1955, p.77.
22. „Salut cu căldură Congresul Scriitorilor din Republica Populară Română. Sub neobosita îndrumare a partidului, munca literară a realizat opere valoroase. Asistăm la o mare înflorire de talente. Desigur că la Congres se vor dezbate probleme orientate spre mari și noi creații literare, care să reflecte complexitatea epocii noastre, spre a deschide perspective și mai bogate literaturii puse în slujba creării socialismului. Dorim ca lucrările Congresului să aibă cel mai deplin succes pentru progresul continuu al operelor literare de toate genurile" („Gazeta literară", an III, nr. 24, 14 iunie, 1956, p.4).
23. Pentru amănunte suplimentare, vezi Constantin Călin, ***Dosarul Bacovia***, I, Editura Agora, Bacău, 1999, pp. 420-423; ***Alte noi Rotonde 13***, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2006, pp.116-119; Evenimentul a fost înregistrat pe peliculă și apare în filmul documentar ***Bacovia-poemul de mâine***, al regizorului Nicolae Cabel (1983). Între relatările lui Constantin Călin și cele ale Agatei Grigorescu Bacovia, din cuprinsul ***Rotondei***, diferențele sunt semnificative.
24. Agata Grigorescu Bacovia relatează că la a 75-a aniversare, sărbătorită la casa Monteoru, se afla și o delegație de scriitori sovietici, iar la vederea poetului – figură giacomettiană cu trupul vlăguit – unul dintre membri ar fi exclamat: „Vai, săracul, ce slab e, se vede că a trăit sub burghezi !" cf. ***Alte noi Rotonde 13***.

Paul
DUGNEANU

Noțiunea de poem în avangarda istorică românească

Abstract

Within the framework of the historical european vanguard, the romanian writers proposed several poetical concepts of their own, or they confered special meanings to others; the most frequently mentioned is the term" poem". From the great numbers of poets who reported on this concept, I emphasize two of the most important authors of the romanian vanguard from the interwar period: Ion Vinea and Ilarie Voronca. The first one endorsed the constructivism in the journal The Contemporary *(1922-1932) while the second one was the main representative of integralism, a literary trend theoretized in the journal "Integral"(1925-1928).*
Summarizing their doctrine from the multitude of articles published in the quoted journals and many others, for Ion Vinea the poem is a syntetic expression of several artistic languages, while for Ilie Voronca it constitutes the essence of poetics. Another issue that needs to be mentioned consists in the fact that both authors define the notion of poem through a wider theoretical reflection, linked to concepts like language, text and literature.

Este știut faptul că scriitorii de avangardă, – în acest articol ne referim la perioada interbelică – indiferent cărui curent au aparținut, dadaism, futurism, suprarealism, constructivism etc. sunt autorii unui imens număr de texte cu caracter de poetică și poietică(o bună parte dintre ele Gerard Genette le-ar include în categoria paratextelor): manifeste literare, articole-program, prefețe, interviuri etc. La această considerabilă producție metatextuală ce a dus în final la constituirea unui nou canon literar adjudecat și consolidat de postmodernism, a avut o contribuție și avangarda română, racordată pe toate canalele la avangarda europeană occidentală, desigur, în principal, aceea franceză.

În acest context, dincolo de setul de principii și invariante generale teoretice ale practicii textuale avangardiste, care în cea mai mare parte se confundă cu suprarealismul francez (contestarea radicală a literaturii și artei consacrate, psihanaliza în versiunea freudiană, dicteul automat, hazardul obiectiv ș.a.), autorii români au propus câteva concepte proprii. Între acestea, cel mai frecvent menționat este termenul de poem, de care ne vom ocupa în mod special, nu însă fără corelațiile naturale cu elementele de limbaj poetic. Spre exemplu, dacă pentru scriitorii suprarealiști francezi metafora însemna figura poetică esențială ca modalitate de investigare și cunoaștere a realului[1] – nu mai este cazul să evocăm, dintr-o multitudine, atât de des citatul text al lui Andre Breton, *Les vases comunicants* (*Cahiers libres*, 1932) – pentru avangardiștii români imaginea constituia reperul poeticității. Este adevărat că și Louis Aragon afirma în *le Songe du Paysan*, prefața la romanul său *le Paysan de Paris* că "l`image est la voie de tout conaissance", fără a uzurpa însă preeminența metaforei. Ar mai fi necesar să menționăm, de la început, că avangardiștii români în oroarea lor de "academism" evită cu obstinație – nu totdeauna – formulările mai abstracte, mai teoretice, și în situațiile în care s-ar impune, preferând un limbaj excesiv metaforizant. Din acest motiv, este mai dificil de configurat o reflecție limpede, argumentată chiar și despre principalul lor concept, *poemul*. Pentru a face o comparație cu un câmp literar liminar, vom cita definiția ilustră, ca de dicționar, a termenului de

1. În concepția lui Andre Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philipe Soupault și a altor poeți reprezentativi ai suprarealismului francez, poezia este, în primul rând, un demers gnoseologic și după aceea unul estetic.

suprarealism, formulată de Andre Breton în *le Premier Manifeste*, apărut în 1924: "Surrealisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d`exprimer, soit verbalement, soit par ecrit, soit de tout autre maniere, le fonctionnement reel de la pensee. Dictee de la pensee, en l`absence de tout control exerce par la raison, en dehors de toute preoccupation esthtetique ou morale." Aceeași remarcabilă capacitate teoretică o întâlnim și la alți autori francezi, care, desigur, recurg și ei la figure de stil, ca Philipe Soupault, Louis Aragon, Antonin Artaud etc. Nu înseamnă totuși că nu vom întâlni și la acest nivel dubii serioase chiar din partea unor reprezentanți marcanți ai curentului, ca Max Ernst, cu privire la definițiile suprarealismului: "Qu`est que le surrealism? Si l`on attend une definition qui repond a cette question, on restera toujours decu aussi long temps que durera le movement."[2]

Revenind la spațiul românesc propriuzis, cum nu ambiționăm o abordare cu pretenții exhaustive, ne vom referi, în special, la doi dintre cei mai reprezentativi poeți ai avangardei noastre în prima sa perioadă, care au contribuții semnificative în acest sens: Ion Vinea și Ilarie Voronca.

În ordine cronologică, Ion Vinea este cel dintâi care în revista constructivistă *Contimporanul* (1922-1932) supune noțiunile de artă și literatură unei critici radicale și retorici virulente de tip avangardist în atât de cunoscutul *Manifest activist către tinerime*[3], program ce nu conține încă o referire expresă la ideea de poem. În schimb, menținându-ne în câmpul producției textuale, sunt vizate categoriile mai largi de literatură, "un clistir răsuflat", poezie, "un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor mari" și dramaturgie, "un borcan de fetuși fardați." O precizare și în legătură cu limbajul poetic, căruia i se cere "minunea cuvântului nou și plin în sine." După ce într-un foarte scurt text, *Vorbe goale*[4], afirmă că determinantă pentru poezia modernă nu este "une revolution de lexique", ci "la revolution de la sensibilite", Ion Vinea se va concentra într-o serie de "principii" asupra definirii poeziei și a raportului cu poemul. Desigur, în spirit constructivist-integralist: "Poemul e rezultanta tuturor artelor: muzica, plastica, literatura, sunetul, materia, verbul – se rezolvă în poezie."[5] Toate celelalte succinte considerații, mai mult sau mai puțin pertinente, mai mult sau mai puțin conforme cu o posibilă nouă poetică avangardistă au în vedere definirea poeziei. O afirmație de genul "poezia e o stare sufletească"[6] reprezintă o formulare de-a dreptul romantică, în schimb, idea că poezia "nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă"[7] se apropie de semantica principiului suprarealist al dicteului automat sau, în varianta avangardiștilor noștri de mai târziu, a scriiturii automatice. Tot de scriitorii suprarealiști care considerau, uneori numai retoric, că actul creației poetice trebuie să fie colectiv și nu individual, se apropie și afirmația conform căreia "poezia e și ea pretutindeni."[8] Dar singurii care au acces la "starea de poezie" rămân totuși poeții, comparați cu sfinții și fakirii – se știe interesul autorilor suprarealiști francezi pentru magie ca sursă de poezie – cunoscători a regulilor "prin care se ridică în stare de grație, în extaz."[9] Este limpede așadar, că în cazul lui Ion Vinea poemul nu înseamnă chintesența poeticității, ci o expresie sintetică a mai multor arte. Semnificative sunt și opiniile din recenziile și cronicile literare despre volumele de poezie ale unor confrați din perioada *Contimporanului*, în care sunt apreciate, evident, aspectele ce corespund poeticii constructiviste din *Manifest activist….*, ca în

2. Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Ed. Gallimard, , p. 550.
3. *Comtimporanul*, III, Nr. 45, V, 1924. Apud Ion Vinea, Opere V, ediție îngrijită de Mircea Vaida și Gheorghe Sprințeroiu, Cluj-Napoca, Ed. Minerva, 1978, p. 31.
4. *Punct*, nr.14, 20 II, 1925. Apud vol. cit., p. 32.
5. "Principii pentru timpul nou în Contimporanul", IV, nr. 61, 1925. Apud vol cit.. p. 33
6. Ibid art. cit. Apud vol. cit., p. 33.
7. Ibid art. cit. Apud vol. cit., p.33.
8. ibid art. cit. Apud vol. cit., p.34
9. Ibid. art. cit.Apud vol. cit., p.34.

comentariul consacrat lui Adrian Maniu. Specificul și valoarea poeziei sale sunt formulate în termenii retoricii avangardiste și a reperelor sale, insolitul șocant, destrucția structurilor acceptate, bulversarea dogmelor literare academizante: "A fugit de clișeu până la sacrificarea clarității, a prigonit formele până la preferirea cioburilor, a vânat ineditul până pe tărâmul interzis de guarzii ordinii literare, al farsei și al incoerenței negative."[10] Mai târziu, orientarea lui Ion Vinea se va tempera, fapt ce va provoca reacția vehementă a suprarealiștilor de la *unu*, prin pamfletul lui Ilarie Voronca, exprimând însă o atitudine comună, *Coliva lui Moș Vinea*. Peste câțiva ani, într-un articol în care face elogiul gramaticii, Vinea va răspunde acid, fără să-i numească, foștilor comilitoni, mărturisind indirect, mărturisind, indirect, moderația poeticii sale. În locul incoerenței, aleatoriului, dicteului automat, constructivistul impenitent al deceniului trei, susține acum rigoarea gramaticii, disciplinarea talentului prin conștiința arisică, selectivitea și adecvarea lmbajului: "Fecare scrie cum îl taie capul, sprijinindu-se pe ideea că personalitatea puternică răstoarnă, în orice domeniu, toate datele și reface lucrurile după un plan tainic, ale cărui justificări se găsesc, poate, în străfunduri inaccesibile. Cu argumente de felul acestora a fost încurajat, mai ales în ultimii douzeci de ani, dezmățul stilului, extravaganța unei limbi căreia născocitorii ei i-au cerut să se adapteze «stărilor inedite», să tălmăcească simțăminte confuse, să mimeze jocul subtil, complicat al lumii lăuntrice."[11] Este și despărțirea sa teoretică, pentru că în poezie, cu mici excepții, nu a fost cu adevărat un novator, de discursul avangardist.

Mult mai frecvente, – uneori chiar cu aspect reflexiv – sunt referirile la specia poemului și, conex, la poezie, limbaj, cuvânt, în textele (articole, manifeste, profesiuni de credință, cronici)[12] lui Ilarie Voronca. Un articol omagial dedicat lui Tudor Arghezi, apărut în revista *Integral* în 1925, cuprindea câteva reflecții notabile despre limbaj, poem și creator. Metodica poemului începe de la travaliul alchimic asupra cuvântului, trece prin procesul de creație al imaginilor poetice, condiție indispensabilă, și rezultat al întregului efort este un text viguros, șocant, scurcircuitând tiparele consacrate și deschizând căi noi poeziei. "Firește, numai prin efortul acesta de alăturarea proaspăte a cuvintelor, ideea scânteie în creștere, ca mercurul în termometru. De aici, plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur, a două elemente cât mai depărtate (sau cât mai apropiate) între ele. De aici poemul construit integral, inaccesibil oficialității.

Fraza Arghezi, în poem sau în proză, țâșnește viril, răsturnând sertarele creierului, spintecând testiculele criticei."[13]

Evident, descrierea procesului poetic arghezian, este mai mult o pledoarie pro domo. De altfel, se observă și clare influențe din al lui Breton. Într-un text din 1926, promotorul integralismului se referă, tot în manieră metaforizantă, la câteva aspecte ale poemului ce pot fi reținute. Spre exemplu afirmația că: "un poem nu trebuie alcătuit numai din cuvinte, ci și din goluri" sau ideea unei comunicări translogice între receptor și textul poetic: "…de aceea într-un poem nu se poate pătrunde cu înțelegerea, ci printr-o *exaltare* ca injecția de morfină."[14] O stare asemănătoare cu acea rimbaldiană *dereglare a tuturor simțurilor* sau experiențelor în jocurile suprarealiste de provocare lucidă a unei stări de transă la limita iraționalului. Nu întâmplător, autorii suprarealiști au recunoscut permanent în Rimbaud un mare predecesor. Într-un comentariu ditirambic despre un volum al comilitonului Stephan Roll, admirația reciprocă fiind o

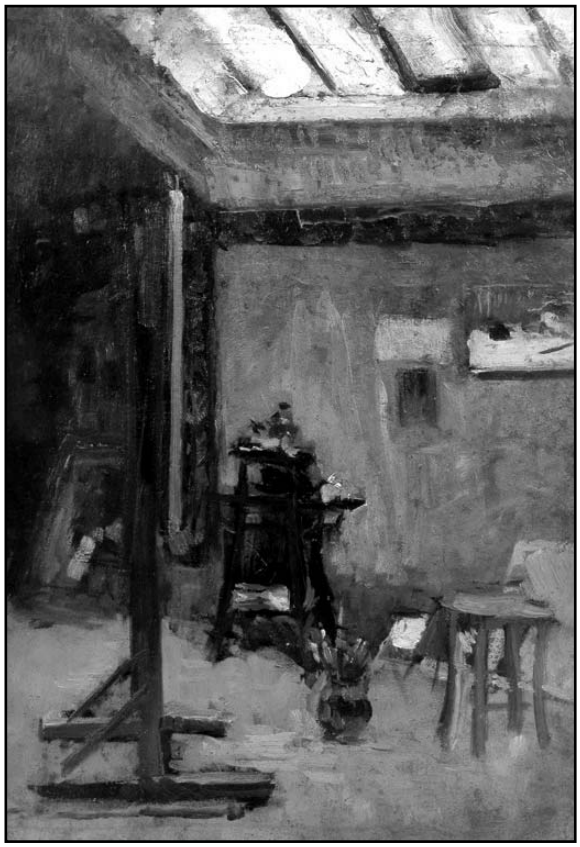
10. "Arta lui Adrian Maniu" în *Contimporanul*, II, 28, 27 I 1923. Apud vol. cit. p. 69.
11. "Premii pentru o gramatică", în *Evenimentul zilei*, ediție de capitală, IV, nr. 1240, 22 X 1942. Apud vol. cit., 128.
12. Toate expresiile și citatele mai ample vor fi extrase din textele incluse în volumul antologic Ilarie Voronca, *A doua lumină*, ediție, note și comentarii de Ion Pop, București, Ed. Minerva, 1996.
13. "Tudor Arghezi – fierar al cuvântului" în *Integral*, nr. 5, iulie 1925. Apud vol. cit. p. 127.
14. "Despre poem și antologie (Note despre poem)", în *Integral*, nr. 13 – 14, iunie – iulie 1927. Apud vol. cit., p. 24.

atitudine în grupul avangardiștilor pînă în momentul inevitabilelor disensiuni, poemul este privit și sub unghiul limbajului, ca sfidare a normelor și convențiilor comunicării, a "alfabetului atâtor registre de comerț și dicționare." Și, corelat noutății șocante, blamarea și contrarierea spiritului academic, a modelului raționicinant al înțelegerii și receptării poeziei: "Stephan Roll a aflat că prin literă și prin glas va trebui desăvârșit un «altceva». Ce? (Aha! Vă văd aici, de la masa mea de scris, imbecili infatuați, scribi prostituați și senili, cu gâtlejul și ochiul bleg întins, să prindeți un răspuns, o "explicație" de atâta vreme cu scâncete și autoflagelări cerută. Nu, nici de data asta nu o veți avea…)."[15] Dintr-un alt articol, *De profundis*, apărut în revista *unu*, cu titlul *Dedicație*, selectăm o notă ce cupride o definiție concis-metaforică a noțiunii de poem: "Să vă mai spun odată: poemul e carnea și sîngele nostru, reflexul de cositor al artei – trecută printr-o conștiință a suferinței – e singura noastră stemă, singurul nostru îndemn."[16] O formulare cu valoare mai degrabă emoțională, decât cognitivă și operațională în plan teoretic.

Două texte ample, mai coerente și mei reflexive, *Între mine și mine* și *Gramatică*, fără a renunța, bineînțeles, și la formulări metaforice, tind spre constituirea unei schițe de poetică a poemului. E. Lovinescu, prelucrând o sintagmă a unui autor francez, ce se referea la Edmond Rostand, l-a caracterizat pe Ilarie Voronca cu expresia "miliardarul de imagini". Într-adevăr, poetul avangardist desemna drept trăsătură esențială a discursului literar, a se înțelege poezia și implicit condiția propriului stil, creația prodigioasă de imagini. Și pentru suprarealiștii francezi – Louis Aragon, de pildă – imaginea era un element determinant al discursului poetic suprarealist. "Devierea gândului prin cuvânt, alunecarea într-o cale lactee de imagini, – afirmă Voronca – iată ceea ce constituie însăși unealta de azur a meșteșugului de a scrie."[16] Treptat reflecția autorului se orientează spre cuvânt, adică spre capacitatea de semnificare a limbajului, observând defazajul dintre intenție și manifestare, reluând peste timp, într-o altă regie, întrebarea și dilema anticipativă eminesciană din *Criticilor mei*: "Hotărât lucru, între ceea ce se petrece în noi și ecoul fragmentar al cuvintelor, e o diferență de voltaj, e o insuficiență aortică."[17] Poetul sesizează cu exactitate prevalența limbajului, inversarea raportului de determinare între gândire și cuvânt, ca și legătura convențională între semnul lingvistic și referent. Într-un fel, nu tocmai intuitiv sau întâmplător, Voronca se apropie de teoria lui Ferdinand de Saussure asupra relației arbitrare dintre semnificat și semnificant: "Începe domnia și despotismul cuvântului. Să fie cu neputință oare o dezbărare definitivă de formulă, o plutire perpetuă deasupra raporturilor mai mult sau mai puțin admise, o respirație neîntreruptă într-o atmosferă alta decât aceea a principiilor și regulamentelor incontestabil arbitrare?".[18]

Poezia ar trebui să motiveze și să resemnifice limbajul, susține autorul într-un articol sinteză intitulat *Gramatică*, sfidând sau abandonând normele gramaticale. În manieră futuristă și, global, avangardistă, Voronca postulează "libera înșiruire a cuvintelor", o nouă perspectivă și un nou mod de a gândi asupra limbajului, având drept consecință elaborarea unui nou discurs poetic. Nu întâmplător, folosește termenul de "cercetări" în legătură cu demersul avangardist de după Primul Război Mondial (dadaism, suprarealism) integrat dar și diferențiat de activitatea precedenților reformatori ai poeziei moderne: "Totuși, conștienta împotrivire față de fraza gramaticală și plată începe cu Mallarme. Prin el, drumul era deschis. Aportul generației Apollinaire, Andre Salmon, Bracque, Picasso a însemnat o violentă și temeinică zdruncinare a academismului. Cele mai interesante devin însă cercetările începute după război, la Zurich, de generația Arp, Schwitters, Marcel Iancu, Tristan Tzara, Picabia, Souppault. Spectatorul avea să-și

15. "Poeme în aer liber" de Stephan Roll, în *Unu*, nr. 13, mai 1929. Apud vol. cit., p. 32.
16. "De profundis (Dedicație)" în *Unu*, nr. 22, februarie1930. Apud vol. cit. p. 63.
17. "Între mine și mine" în *Unu*, nr. 19, noiembrie 1929. Apud vol. cit., p. 40.
18. Cf. art. cit., p. 42.



dea seama că de-aici cuvintele nu mai sunt niște păpuși inerte ascultătoare. Cuvintele au viața lor, pe care și-o cer și o creează. Cuvântul dansator descătușat avea să sară dintre rânduri, să spargă fraza ca pe o nucă de cocos. Laptele scurs va dărui gustul unor ținuturi stranii, în care etimologia și sintaxa mediocru utilitariste nu și-ar mai afla loc."[19] În sfârșit, în linia lui Apollinaire din poemul *Zone* care postula dislocarea sintaxei și a celorlalte reguli gramaticale, a futuriștilor și suprarealiștilor, însă fără exaltarea din textele *pro domo*, tip manifest sau program, cu o anume detașare și o argumentare coerentă, este sintetizată poetica avangardei, revoluția produsă în concepția și limbajul poeziei. Ilarie Voronca abstrage din practica scripturală și descrie teoretic, pertinent, noua paradigmă poetică. "Desigur, formele de artă se rod și, fără acest efort novator, arta ar cădea într-o distrugătoare platitudine. Artistul nou aduce, odată cu sensibilitatea lui, o personală ordine a termenilor propoziției. Logica e cu desăvârșire indiferentă creației artistice (…) Etimologia, sintaxa, gramatica au avut și mai mult de încercat. Pentru că o frază perfect gramaticală e o frază logică.

Creatorul nou a sfărâmat deci și regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă."[20]

Un fel de ultimă definiție a poemului și în general a poeticii sale o întâlnim într-un text, *Prefață la alte poeme* din volumul *Act de prezență*, al unui Voronca mai cuminți, cum l-a caracterizat într-o cronică Felix Aderca, volum marcând ruptura cu suprarealiștii de la *unu*, care l-au atacat violent și înainte și după apariția cărții. În acest text poetul se delimitează de orice formă de adeziune la ideologia și practica scripturală a unui grup, fie el și suprarealist, atunci când limitează posibilitatea de opțiune ale autorului. Poemul este privit, încă o dată, ca manifestare și afirmare a libertății de spirit în câmpul creației: "Ceea ce m-a depărtat de câțiva din cei pe care îi crezusem aproape (Ștefan Roll și Sașa Pană n.n.), nu a fost numai o diferență de cunoaștere și inițiere – înțelegerea lor fiind totdeauna cu jumătate de zi în urma alegerii mele – dar și o deosebire de intuiție, o libertate de spirit care mi-e proprie și care mă face să păstrez o nuanță de îndoială chiar și acolo unde alții opun cea mai sigură și suficientă dintre atitudini. De aceea, n-am admis niciodată pentru poem o ținută dinainte stabilită – numească-se ea «modernism» sau «archaism», – știind bine că, așa cum puțin le pasă vântului, legumei sau omizii, de regulile hotărâte în laboratorul cu ferestre închise, și poemul care, stărui să cred, e o putere captată din afară (sau din el) de antenele poetului, nu va putea fi niciodată hotărnicit între granițe preconcepute."[21] Textele lui Ion Vinea și Ilarie Voronca discutate cu acest prilej, și nu sunt singurele, hașurează un segment reprezentativ din spațiul reflecției poetice al avangardei istorice românești.

19 "Gramatică" în *Punct*, nr. 8, 9 ianuarie 1925. Apud vol. cit., p. 115, 116.
20 Cf. art. cit. Apud vol. cit., p. 116.
21. "Prefață la alte poeme" în *Act de prezență*. Apud vol. cit., p. 95.

Antonio
PATRAȘ

Frumusețea lucrurilor mici

Prestigiul universal al dramaturgiei lui Eugen Ionescu a pus pe nedrept în umbră valoarea celorlalte aspecte ale operei sale. Explicația succesului teatrului ionescian trebuie însă căutată pornind de la o reevaluare (care urmează, încă, să se facă) a activității literare a tânărului critic, publicist și poet român, ulterior membru al Academiei Franceze (studiul lui Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, este, mai curând, o excepție). Fronda, contestarea, iconoclastia autorului n-ar fi avut nimic original într-o epocă bântuită de nonconformisme, revolte și excentricități de tot felul, dacă nu s-ar fi bazat pe o conștiință dramatică a crizei valorilor, a inautenticității și vacuității existenței și artei deopotrivă. Eugen Ionescu este un izolat printre colegii săi de generație, căci el nu a aderat la o anumită direcție (literară, ideologică, filosofică, religioasă etc.), preferând, indiferent de risc, „războiul cu toată lumea" (sub acest titlu a și apărut publicistica sa la Editura Humanitas). Ideea de grup, de „salvare colectivă" îi provoacă oroare, ca și orice fel de „soluție" sau „crez" generate de confortul mulțumirii de sine, al ideilor primite. Ce dezaprobă, ce contestă, în fapt, Eugen Ionescu? Prejudecățile, rigiditatea și lenea gândirii, autosuficiența, locurile comune, tot ceea ce e inflexibil, mecanic, stereotip.

Antitradiționalist, fără a contesta ideea de tradiție (pe care o înțelege și și-o asumă în felul unui Ortega y Gasset sau T. S. Eliot), lucid și situat pe o poziție singulară în epocă, fără a avea exaltarea unui Cioran, de exemplu, în reflecțiile asupra românescului, demistificând trecutul nostru național, în fapt maniera în care acest trecut era falsificat și aruncat în deriziune, prin supralicitare, Eugen Ionescu este, deopotrivă, și antimodernist (adică antilovinescian), antiavangardist ș.a.m.d. Dar negația ionesciană nu atacă nediferențiat, fără discernământ. Ea își are temeiul într-un soi de apofatism gnoseologic și metodologic (cam în aceeași perioadă Bachelard publica un studiu celebru, intitulat *La philosophie du «non»*), care presupune o căutare neliniștită, o îndoială a spiritului în fața atâtor contrarietăți, cântărind diferitele soluții pe care le oferă gândirea, adesea în mod mecanic, o maieutică parcă mai dramatică, mai neîmpăcată decât aceea socratică. Irepresibila tentație a căutării adevărului nu-și poate găsi rezolvarea într-o certitudine anume – de aceea și sugerează Eugen Ionescu o posibilă ieșire din impas, cu condiția acceptării precarității noastre ontologice, înțeleasă, însă, ca o conștientizare și înfruntare donquijotească a limitelor. În domeniul cunoașterii, spunea cineva, orice bun începător e un sceptic – dar orice sceptic e doar un începător.

Din această perspectivă, credem că scrierile de tinerețe ale lui Eugen Ionescu își relevă dimensiunea lor mai profundă, de adâncime, putând fi evaluate mult mai comprehensiv, mai adecvat.

Nu numai teatrul, dar și jurnalele și confesiunile de mai târziu ale autorului continuă și desăvârșesc ceea ce, *in nuce*, se află deja în articolele și recenziile sale, în eseul critic intitulat, sugestiv, *Nu*, sau în minusculul op liric *Elegii pentru ființe mici*. Scriitorul însuși mărturisea, de altfel, la reeditarea, după mai bine de cinci decenii, a controversatului volum premiat, la data apariției, de Revista Fundațiilor Regale: „Alături de stângăcii și de câteva incoerențe, ceea ce am spus atunci, în afirmațiile cele mai profunde și mai spirituale, am continuat să spun și să scriu pe tot parcursul vieții și o fac și azi încă". De aceea, atitudinea mefientă a unora față de textele ionesciene de tinerețe, atitudine care mai persistă, încă, printre intelectualii pretins „serioși", mi se pare nejustificată și inoportună.

În volumul *Nu* intenția polemică este evidentă încă din titlu, ca și aceea de a contraria, de a scandaliza. Viața literară românească e surprinsă în aspectele ei cele mai rizibile, autorul imaginând, cu vervă, un fel de comedie bufă ai cărei protagoniști sunt personalitățile de prim-plan ale epocii. Portretele sunt prinse în tușe groase, Ionescu dovedind, aici și nu numai aici, o nestăpânită înclinație spre caricatură și parodie, o abilitate ieșită din comun în a inventa scene de umor, amintind de Caragiale, și o disponibilitate ludică rar întâlnită. Toate acestea sunt grefate, însă, pe un fundal mult mai grav, ce joacă rolul unui contrapunct în construcția cărții (notele de jurnal, confesiunile etc.). Partea propriu-zis critică șochează îndeosebi prin obstinația autorului în a părea lipsit de seriozitate și prin dorința, mărturisită, de a arăta că discursul critic și cel literar trebuie respinse, deopotrivă, ca inautentice și convenționale, căci ar uza, atât unul, cât și celălalt, de un repertoriu de clișee – unele mai mult, altele mai puțin evidente. Ceea ce contestă Ionescu nu sunt valorile în sine, ci modul în care acestea sunt acceptate, adesea fără discernământ, impuse fie datorită „înțelegerilor de grup", fie datorită unor neînțelegeri și evaluări pripite.

Edificator pentru radicalitatea și singularitatea demersului ionescian este eseul despre Arghezi, scriitor canonic, cel mai important poet al momentului. După Eugen Ionescu, autorul *Cuvintelor potrivite* ar fi creat o „lirică de vocabular, caracterizată prin retorism și printr-o discursivitate ce alterează esența poeziei". Trăsăturile autentice ale oricărui text poetic (adică, în opinia tânărului critic, „imaginea, intuiția, elipsa") ar fi, așadar, contrazise de „alegorismul abstract", de „convenționalitatea" și „didacticismul" operei lui Arghezi – poet „de poantă, anecdotic, bombastic și banal, de o elocvență facilă și rudimentară, mai mult un poet humorist și pitoresc decât unul de inspirație metafizică". Scenariul argumentativ este ilariant, criticul exagerează deliberat, până la șarjă, dar, dincolo de exagerări, trebuie remarcate unele observații de detaliu foarte inteligente.

De pildă, din volumul *Flori de mucigai*, a cărui originalitate ar fi conferită de teatralitate, validată estetic de o „tehnică a contrastului", sunt apreciate favorabil poeme precum *Tinca*, *Rada*, *Cântec mut* sau *Fătălăul* – fiindcă aici „Arghezi depășește, prin vivifiere lirică, epicul exterior, creând tensiuni irezolvabile", expresii ale unui „tragism al dorinței (interior, frânt, nu scenic și declamatoriu)". Aceste opinii critice au devenit, ulterior, locuri comune ale exegezei operei argheziene.

Apreciindu-i mai degrabă proza (ca, mai târziu, Ion Negoițescu), Eugen Ionescu subliniază, în finalul eseului său, lipsa de fundament a celor mai multe judecăți evaluative asupra liricii lui Arghezi, fie elogiată – dar „din prejudecată, timiditate sau entuziasm fără luciditate" –, fie contestată – însă „din ininteligență sau anacronism literar".

Intenția de a discredita critica literară, mai precis metodele, sofismele de care aceasta se servește pentru a susține un punct de vedere sau altul, se precizează și este pusă în practică, explicit, atunci când autorul afirmă, spre stupefacția lectorului: „…poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. Dar nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate de studiu". Tot astfel, când face analiza romanului *Maitreyi*, demonstrează relativitatea judecăților de valoare cu pretenția infailibilității, relevând natura părtinitoare, sofistică a exercițiului critic.

Observațiile de nuanță atestă însă o vocație interpretativă de excepție, remarcată și de Călinescu, o imaginație fecundă, pe tărâmul ideilor, și o inteligență ascuțită, de spadasin malițios al cuvântului. Eugen Ionescu a fost printre puținii, în acea perioadă, care au sesizat dimensiunea arhitecturală, de copleșitoare coerență, a construcției romanului proustian, valoarea remarcabilă a poeziei bacoviene sau a prozei lui Blecher. Ceea ce contestă și șarjează autorul lui *Nu* sunt principiile generale, pretențiile de infailibilitate și obiectivitate ale criticii. Și pe bună dreptate, căci afirmațiile cu caracter general, concluziv, apodictic „reprezintă întotdeauna – cum observa Alexandru Paleologu (în eseul "De la Nu la Da", din

vol. *Despre lucrurile cu adevărat importante*) – aspectele cele mai sumare, mai didactice ale oricărui punct de vedere". De aceea sunt și cele mai reversibile, „reducându-se, în ultim resort, la enunț (de aici și vocația lor propagandistică)".

Reala competență critică se vădește, prin urmare, abia în observațiile analitice, de amănunt. Afirmațiile autoritare sunt schimonosite ridicol în jocul ionescian, negația dezvăluindu-și scopul tocmai în mărturisirea că: „poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase", mărturisire ce relativizează opiniile defavorabile, altfel mult prea tranșante. Se stabilește astfel o complicitate între autor și cititor, într-un joc al convențiilor care se exclud și prin care e aruncată în deriziune convenționalitatea însăși. Implicațiile unui asemenea demers aparent frivol sunt însă mult mai profunde.

Ca și Cioran, Fundoianu sau Steinhardt (cel din culegerea de exerciții parodice *În genul celor tineri*), Ionescu are o viziune critică radicală, de o vehemență mordantă, asupra literaturii și vieții literare românești. Radicalismul și intransigența sa nu sunt, însă, decât reversul unei nostalgii secrete, al unei desperate căutări a valorilor absolute. De fapt, judecățile severe și nefavorabile provin din insatisfacția celui sortit să aparțină, fatalmente, unei culturi minore: „… Când facem cultură, nu putem fi români de la început, ci puțin englezi, francezi etc. (…) acceptând un etalon scăzut ne vom plasa totdeauna mai jos decât propria noastră cădere…"

Paleologu spunea, cu dreptate, că *Nu* este o „carte despre moarte". Într-adevăr, vehemența polemică a tânărului scriitor dornic de afirmare lasă loc, aproape insesizabil, unor meditații angoasante asupra morții (ce reapar în confesiunile târzii, de senectute ale celui care cunoscuse, între timp, gloria). În notațiile acestea jurnaliere trebuie căutat sensul mai adânc al scrisului ionescian. Fiindcă narcisismul autorului e unul autopersiflant, mimat, e o mască ce ascunde spaima ratării (ca și în jurnalul lui Gombrowicz, cu care Ionescu are multe afinități). Dar toate – orgoliul scriitorului, viața literară, literatura însăși – par deri-

zorii în fața morții: „Sau există Dumnezeu, sau nu există Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăși nu are nici un rost să ne ocupăm cu literatura. (…) Pentru că murim toți. Pentru că prezența cea mai tulburătoare e această prezență a morții, care trăiește în noi, pe care o mirosim, pe care o aspirăm din flori, din văzduh. Pe care o văd pe buzele iubitei mele, al cărei gust îl simt în gură, amar". În fond, „toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate". Dar poate că ceea ce este cu adevărat esențial se ascunde în lucrurile cele mai banale – în acest context și trebuie receptate, apoi, poemele lui Eugen Ionescu, intitulate, doar aparent surprinzător, *Elegii pentru ființe mici*.

Viziunea unei lumi artificiale, de *panopticum*, provenind din înțelegerea profundă a reversibilității viață-moarte, poate fi întâlnită nu doar în teatrul ionescian, ci (pentru a da numai un exemplu) și într-o poezie ca *Moartea păpușii*: „A murit de congestie pulmonară/ Păpușa madonă de ceară./ Păpușile la căpătâi s-au strâns/ Cu ochii ficși, sclipind a plâns./ Biserica de mucava pentru pitici/ Plânge cu dangăte slabe și mici./ Sicriul de carton e pregătit,/ Pe drumul de hârtie convoiul a pornit,/ Cai de lemn și dric de ciocolată,/ Popa cu barbă de vată./ Un arlechin cu haine bizare/ Și sora madonei mai mare./ Unui pierrot rămas în drum/ Îi curg tărâțele din coate,/ Și-abia se mai aude cum/ Clopotul stinse sunete scoate".

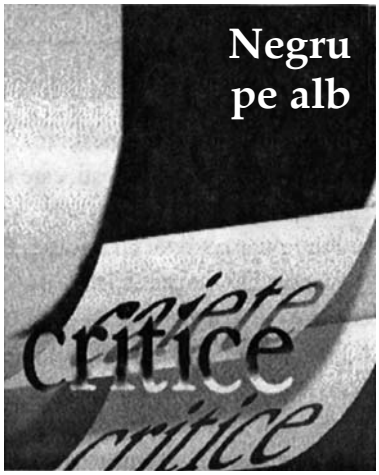
Vorbindu-se despre ea, intrând în cultură, moartea ajunge însă „o simplă temă, o minciună", o realitate la fel de inesențială ca oricare alta. Autorul „elegiilor" are o anxietate cu neputință de reprimat în fața universului, care îi apare reificat, mecanomorf – nu întâmplător, cam în aceeași perioadă, o percepție similară a lumii poate fi întâlnită, de pildă, în proza unui Bruno Schulz ori, la noi, în textele lui Blecher (la care panopticum-ul dobândește semnificații dintre cele mai inedite). Iată o imagine *sui generis* a vieții ca balet mecanic, absurd: „Săltau perechi/ Mișcau cuminte/ Un, doi, trei/ Un genunchi/ Fără cârcei./ Cum se-nvârteau/ Încetinel/ Când s-auzea/ Un clopoțel/ Se apăsau/ De subsiori/ Și surâdeau/ De patru ori./ Când vreun șoc/ La un soroc/ Oprea în loc/ Istețul joc:/ Stăteau din trup/ Și dau din cap/ Și dau din cap" (*Bal*).

Perceperea acută a vidului, amestecul acesta inextricabil de ființă și neființă, viață și moarte, adevăr și minciună ne pune în imposibilitatea de a avea opțiuni clare, de a susține, hotărât, o idee sau alta. Dar – sugerează Eugen Ionescu – o cale de a depăși acest impas există, totuși: e calea înțelegerii, a toleranței și a iubirii, prin care ființa umană își acceptă vulnerabilitatea. Oamenilor – însă oamenilor ca „ființe mici"! – le închină scriitorul elegiile sale. Iată câteva versuri cu valoare de *ars poetica*: "Aiurit/ Și aburit/ Cum eram/ Tot mă iubeam./ În strachină/ Nătâng/ Împlântam piciorul stâng/ Și nu călcam deștept/ Nici cu piciorul drept./ Dar printre nori/ Alergam ușor/ Iar dacă mă încurcam de stele/ Le culegeam, ca pe niște mere" (*Suvenir*); „Am cântat tuturor/ Fiindcă toți îmi seamănă/ Și mă iubesc!/ Elegie omului/ Elegie pomului/ Elegie stelelor/ Elegie pietrelor/ Elegie mie" (*Elegie mie*). Nu privind lumea de pe o poziție de superioritate, ca stăpân, ci asumându-și, altfel, propria condiție, de simplă făptură printre atâtea altele, la fel de importante în insignifianța și vulnerabilitatea lor, are omul ionescian acces la autenticitate, la ființă.

Cineva făcea subtila observație că, atunci când contemplăm îndelung un spectacol comic, el devine trist, deoarece noi, ca spectatori, începem să fim implicați, imperceptibil, în acea devenire, și să ne transformăm în actori ai spectacolului pe care-l contemplăm. Negația ionesciană riscă astfel să se contamineze exact cu ceea ce contestă – oare nu sunt foarte „argheziene" elegiile autorului? Firește, dar el e conștient de acest pericol, pe care nu-l ocolește, ci și-l asumă, rămânând consecvent cu sine până la capăt, negându-și propria negație.

„Ființe mici", nu am devenit cumva – se întreabă Eugen Ionescu – prea neînsemnați pentru a mai scrie literatură?

Dar oare marile cutezanțe nu se nasc tocmai din conștiința acestei insignifianțe?



Nicolae ONEA

Unde e *domițilul* pieselor lui Caragiale? (II)

Abstract

We are on the tracks of I.L.Caragiale, trying to penetrate the secrets of Ploiești, a town, an environment, a "civilization" which has mostly marked Caragiale's works. Pieces of unmistakable language and colorful characters give Ploiești a uniqueness that no other town has and transform Caragiale's works into documents of a lost, but still alive community. Names like Tache, Spiridon, Dumitrache, Nae, names of places, of jobs find their echo in this author's writings and carve forever into the minds of the readers the society of those days, which some way or the other, has its projection into our sad present. The flavor of that town, with its people, its customs, its mentalities and its politics is the source of the world built up by Caragiale in his theatre, a flavor which seems to adapt perfectly to all types of society.

Lumea ploeșteană - lumea lui Caragiale

Și acum să aruncăm o scurtă privire asupra personajelor. Oricâtă bunăvoință am avea, *Soacra* e lamentabilă. În comparație cu celelalte piese, se vede că autorul, care își va duce personajele până la sublim, de la Jupânul Dumitrache, îmbrobodit cu legătura (subliniem: legătura) de gât a lui Chiriac, la Zaharia Trahanache – rudă prin sufix – care, având în mână scrisoarea „de amor în toată regula" a amantului Fănică Tipătescu către nevastă-sa, Zoe Trahanache, e atât de tare în cerbicia lui, că zice că e „plastografie" (dar așa „imitație de scrisoare", că „să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!"), autorul, zic, se vede că este încă lipsit de izirciț. Caragiale însuși a ținut-o multă vreme în sertar, dându-i, totuși, o șansă și supunând-o judecății publicului, după ce el adunase oarecare notorietate. Tot ce a putut să salveze din ea a fost numele lui Furtunescu, pe care l-a translat și l-a adjectivat în piesa următoare: *O noapte furtunoasă*. Eșecul i-a întărit convingerea că trebuie să se îndrepte spre lumea lui, lumea pe care o cunoștea cel mai bine, lume în care deschisese ochii, copilărise și se formase ca adolescent și ca om, intrând cu ea în maturitate: lumea ploeșteană. O lume de papugii, ipingii, pantofari, binagii, negustori, comersanți, cârciumari, pastramagii, bogasieri, profesori, avocați, volentiri, epistați și chiar de ciocoi, o lume de oameni d-ai noștri, din popor; republicanii toți, pe care Nicolae Fleva îi găsea pe banca acuzaților la Curtea cu Juri din Târgoviște, la 1870: „deputați în Cameră, avocați, preoți, comercianți, oameni de toate profesiunile onorabile din cetatea Ploești; boeri numai lipsesc" (în Sevastos, *Monografia Ploești*, p.115). Lumea lui Cetățeanu, a lui Mitică, a lui Ghiță, Nae, Fănică, Lache, Tache, Dumitrache, Zaharia, Efimița, Veta, Zița, Zoe, Mița, cu alte cuvinte lumea pe care o numim acum lumea lui Caragiale. Fiind plină de cârciumi (mai târziu, între cele două războaie mondiale, Ploeștii se vor numi „orașul lui *Ce bei* ?"), urbea era plină și de lăutari (răposatul Carol Nicolae Debie a scris *O cronică Ploieșteană 1825-1974 – Muzica în viața orașului Ploiești*, operă istoriografică masivă, în 4 volume mari, din care trei au apărut deja în 2006, la Editura „Ploiești-Mileniul III", Cartea I – *Psalți și lăutari 1825-1865* și Cartea a II-a –

Muzica publică 1866-1906 acoperind și anii ploeșteni ai lui Caragiale), dar Nenea Iancu îi lasă deoparte, fiind iubitor de muzică simfonică. (De aceea îmi pare a nu-l cunoaște și a nu-l înțelege deloc pe Caragiale, atunci când se introduc, cu de la sine putere, lăutari pe scenă, așa cum am văzut la un spectacol al unui regisor pe care doar Liviu Ciulei îl mai egala în gradele profesionale, dacă nu cumva acesta din urmă a fost între timp depășit. Departe încă la Berlin, Caragiale păstra unele resentimente adunate din tinerețea lui: „la București și Ploești etc. stă, plin de paraziți, sângerat de scărpinătură, dar frizat *à la Parisienne*, corpul trupului bulgaro-țigănesc, cea mai infectă și mai desgustătoare parte a acestui bastard și ignobil tip oriental"; *Opere*, IV, p.529; scrisoare din 25 Iulie/7 August [1905], către Alceu Urechia.) Fondatorul Muzeului memorial „I.L.Caragiale", profesorul N.I. Simache, temeinic cunoscător al lui Caragiale, era îndreptățit să scrie în pliantul muzeului: „Orașul Ploești va rămâne prin anii de neuitat ai copilăriei și ai primei tinereți, iar impresiile culese în acești ani vor fi valorificate în numeroase din lucrările de mai târziu. Va iscăli numeroase scrisori și articole cu pseudonimele «Un ploeștean» și «Mărgineanu». Limba eroilor săi se întâlnește în documentele vremii aflate în arhivele locale, multe din personajele sale sunt luate direct din mediul ploeștean (de exemplu Leonida Condeescu, Stan Popescu etc.)."

Întrerup aici citatul, pentru a spune, pentru cei care nu știu, că profesorul Simache a publicat, împreună cu George Potra, un volum masiv, intitulat *Contribuții la istoricul orașelor Ploiești și Târgșor (1632-1857)*, cu 139 documente despre Ploești și 147 despre Târgșor, în *Introducerea* căruia făcea o promisiune: „ne rezervăm intenția unui al doilea volum de «Documente ploeștene», care să sporească contribuția documentară la cunoașterea trecutului orașului" (Simache-Potra, p.6). Din care deducem că știa foarte bine ce spune. Citise, adică, sute sau mii de documente, din care selectase pentru un volum. Și acum citez mai departe:

„Amintirile vii, puternic colorate, din anii petrecuți în Ploești, l-au urmărit toată viața pe scriitorul Ion Luca Caragiale și ecoul lor străbate în multe din lucrările sale. Dintre acestea citățm: *D-ale Carnavalului*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *Istoria se repetă*, *Grand Hotel «Victoria Română»*, *Caut casă*, *Boborul*, *Peste 50 de ani*, *Întârziere*, *Acceleratul nr. 17*, *Dintr-un catastif vechi*, *De la Dobrogeanu Gherea*, *Linia ferată Ploești-Târgoviște* (cred că *Ploești-Predeal,* n.O.), *Domnul Goe*, *Deziderate legitime*, *Alegerea din Ploești* etc. [...]

Ion Luca Caragiale a frecventat în anul școlar 1859-1860 clasa I la Școala Domnească din Ploești, având dascăl pe Nicolae Calebuneanu, iar după moartea acestuia (1 martie 1860) lecțiile au fost continuate cu Constantin Vespescu. Institutorul din clasa a II-a a fost Zaharia Antinescu, literat cu pretenții, pe care-l vom găsi conturat în

piesa «O scrisoare pierdută». În clasa a III-a a avut ca dascăl pe Bazil Drăgoşescu, a cărui amintire frumoasă I.L. Caragiale a păstrat-o toată viaţa, iar cu institutorul M. I. Georgescu a urmat clasa a IV-a." (N. I. Simache, *Caragiale şi Ploeştii*, Muzeul Regional de Istorie [1968]).

Nu se poate să nu observăm că, odată cu *O noapte furtunoasă*, I.L. Caragiale intră în teatrul mare cu o substanţială provizie ploeşteană. Alaiul de ploeşteni este vestit chiar din prima replică a *Nopţii*. „Iaca, nişte **papugii**...", începe Jupân Dumitrache (ca şi mai departe, sublinierea noastră), deschizând şirul lung al celor din urbea de gogomani. Dincolo de sonoritate, substantivul are o acoperire documentară. În condicile Bisericii Sf. Gheorghe Nou din Ploeşti, de care ne vom folosi mai departe, păstrate la Arhivele Statului din localitate, ca şi în condicile altor biserici, întâlnim şi **papugii**: Nenca sin Ene **papugiu** este înmormântată Miercuri, 15 Februarie 1839 (Condica pentru morţi din anul 1839, actul nr. 2); Catinca sin Hristu **papugiu** este înmormântată Joi, 30 Marte 1839 (actul nr. 9); Gheorghe **papugiu** se căsătoreşte cu Uţa Stan (IC 13/40 Vin[eri]); Pandele **papugiu** şi Voica o au pe Ioana (IF 3/45 Spir[idon]); Mihale **papugiu**, din mahalaoa Sf. Gheorghe Nou, este îngropat la 16 Aprile 1855 (morţi 9/1855).

Nu ne îndoim că papugii vor fi fost şi în Bucureşti. Pe vremea înbucureştării lui Caragiale, ei vor fi ajuns însă pantofari, astfel că, în actul **I**, scena II, şi în actul **II**, scena I, îl întâlnim aşa pe Tache **pantofarul** de la Sfântul Lefterie. Să nu se creadă însă că nu erau **pantofari** şi la Ploeşti. Tudorache **pantofar** o are pe Elena (IF 13/33 G[heorghe] V[echi]). La 27 Ghenar 1840 este înmormântată Săba sin Mihale **pantofar** (morţi 5/1840), fiica aceluiaşi Mihale – pe care moartea din 1855 îl găseşte retrogradat ca **papugiu**; la 7 Noembrie 1840 este îngropat Ioan sin Panaiot **pantofar** (morţi 23/1840). Patru Constantini erau feciorii unor Nicolae **pantofar** cu Raliţa (IB, 4/42 Precista), Nicolae **pantofar** cu Maria (IB, 24/53 Ion) Nicolae **pantofar** cu Ecaterina (41/56 Pantelimon), şi Chivu **pantofaru** şi Zamfira (IB 11/56 Împ[ăraţi]). Dumitra era fiica lui Ivan **pantofar** şi Neacşa (IF 81/57 Tr[eime]), Maria, fiica lui **Chiriac pantofar** şi Profira (IF 6/60 Spir.), Stan **pantofar** sin Dobre (botez. 27/61 G[heorghe] N[ou]) şi **Ştefan pantofar** şi Ştefana (IF 27/64 G.N.), Teodora, fiica lui Petre **pantofaru** (botezaţi, 16/62 G.N.), Lucsandra, fiica lui Neagu **pantofaru** (botez. 26/63 G.N.), **Joiţa**, fiica lui Ivan **pantofar** sin Petre şi Elisabeta (botez., 1/64 G.N.), iar Floarea, fiica lui Ştefan **pantofar** zet Gheorghe (botez. 23/64 G.N.). Radu sin Ilie **pantofar** se cunună cu Mariea sin Jelea grădinar (cununaţi 1/60 G.N,) Hristu sin Tudor simigiu se cunună cu Maria sin Ioan **pantofaru**, la 21 Ghenarie 1862 (cununaţi, 2, G.N.).

Spicuesc acum dintr-o listă restrînsă, de nume şi de profesii din piesele lui Caragiale, extrasă cu asinuitate, vorba lui Nenea Iancu, din condicile amintite, din registrele Stării Civile pentru născuţi şi din Indicii de născuţi în Ploeşti, Bărbaţi şi Femei, şi de căsătoriţi, după anul 1832. Şi din ceva bibliografie. Pentru cine ar vrea s-o vadă întreagă, i-o pot pune la dispoziţie, dar vă anunţ că am lăsat pe dinafară de n ori pe-atâta. Cu regretul de a fi omis câţiva ipingii pe care i-am văzut la început, gândindu-mă că o să dau apoi de vreun Ipingescu (dar acesta este o creaţie caragealeană) şi nişte gornişti, fiindcă mă gândisem să mă opresc numai la „persoanele" însemnate. Şi, desigur că şi pe alţii, încât cine vrea să combată mai bine decât mine, poate să aibă materie pentru o carte întreagă. Nenea Iancu alcătuise el însuşi un *Repertoriu de nume proprii* (*Opere*, I, 2000, p.1464-1493).

Întâi „persoanele" care joacă:

Dumitrache însuşi era un nume (şi) ploeştean. **Dumitrache** sin Toncea, **precupeţ** şi **propietar** din mahalaua Sf. Pantelimon (*Catagrafia 1838*, p.139); Dinu sin **Dumitrache cârciumar** şi **propietar** din Buna Vestire (*Catagrafia*, p.172); **Dumitrache** croitoru se căsătoreşte cu Constantina Ratcu (IC 5/38 Înp.), **Dumitrache Popescu**, cu Sultana Gheorghe (IC 9/56 D[umitru]), **Dumitrache** Nicolae **preotul**, cu Teodora Dumitru (IC 3/61 Vin.), **Dumitrache** Mina dascăl, cu Maria Gheorghe (IC 12/62);

Antoana era fiica lui **Dumitrache** dogar (IF 3/32 Împ.); a altă Antoană era fiica lui **Dumitrache** și Maria (IF 38/50 Împ.), Dobra, a lui **Dumitrache** (IF 2/33 Tr), Irina, a lui **Dumitrache** cuțitar și Zinca (IF 36/45 Haral[ambie]), Lucsandra, a lui **Dumitrache** Nicolae și Tinca (IF 11/47 G.V.), iar Elena, a lui **Dumitrache** postelnicu (IF 27/33 Tr); alte Elene erau fiicele lui **Dumitrache** Nicolae și Lucsița (IF 21/40 G.V.), **Dumitrache** Ion și Ioana (IF 18/44 G.V.), **Dumitrache** tabacu și Ana (9/53 Ilie) și **Dumitrache** m. și Rucsanda (IF 72/63 Vas[ile]); doi Constantini erau fiii lui **Dumitrache** dascălu și Manda (IB 6/49 N[icolae] V[echi]) și **Dumitrache** croitor și Elena (IB 8/58 Vin); niște Alexandru erau fiii lui **Dumitrache** și Voica (IB 2/37), **Dumitrache** și Sanda (IB 7/50 Apos[toli]), **Dumitrache** și Maria (IB 23/59 Pant[elimon]), **Dumitrache** Năstase cârciumar și Tinca (17/61 Vin); **Dumitrache** Bucoveanu și Maria o au pe Ioana (IF 18/53 Dt.), **Dumitrache** și **Zoița**, pe Călina (IF 3/59 Apos); **Dumitrache** dascal și Bălașa (IF 54/42 Vas), **Dumitrache** croitor și Rucsandra (IF 17/44 Vas), **Dumitrache** cismar și Paraschiva (IF 25/46 Împ), **Dumitrache** Gheorghe și Stana (IF 71/61 Tr.), **Dumitrache** Vlad și Rada (IF 62/64 Haral), Gheorghe **Dumitrache** și Tarsița (IF 18/64 Ilie) au câte o Marie; **Dimitrache** sin **Ghiță** brașoveanu botează, la 11 Iunie 1839 (botezați, 20); Elena, soția lui **Dumitrache**, îl botează, la 8 Mai 1855 (născut în 1), pe Dimitrie, fiul Elenei și al lui Iani sin **preot** Sava (botezați, 35); **Dumitrache** fierar și Șerbana o au pe Ecaterina (IF 5/60 Dt); **Dumitrache** dascăl și Vilaria o au pe Petra (IF 71/64 Spir.); **Dumitrache** Costandinu (26 Fevruarie) și **Dumitrache** Ioan (6 Martie) erau tați în 1866 (N nenum); **Dumitrache** Iliescu, la 16 Ianuarie, și **Dumitrache** Petrescu, la 19 Ianuarie 1866 erau martori la declarații de naștere (N, nenum.). (JUPÂN DUMITRACHE TITIRCĂ INIMĂ-REA, cherestigiu – negustor, își zice el, comersant și apropitar, îl recomandă Ipingescu –, căpitan în garda civică, *O noapte furtunoasă*.)

Jupân Dumitrache este **cherestigiu**. Ca și Tănase sin Minciu, **cherestegiu** (nu știm dacă așa e și în manuscris), sârb supus K.K., din mahalaua Sf. Gheorghe (*Catagrafia 1838*, p.111), ca și Ristea Athanasiu **cherestegiu**, grec plătitor la București, chiriaș în Sfinții Împărați (*Catagrafia*, p.28), ca și Vasile Anton **hiristigiu**, care se însoară cu Maria Toma (IC 5/61 N[icolae] n[ou]).

Încă de la înființarea orașului (1597), Ploeștii au fost întâi și-ntâi un foarte activ centru negustoresc. Dintre multele exemple, alegem numai unul, asemănător întrucâtva, prin încrengătura de alianțe și de prietenii, cu cel din piesă: Elena, fiica lui Manole **neguțător** și a Mariei este botezată la 5 Aprile 1853 de Elena, soția D. **Iancu** ipocomisar (botezați 15/53 G.N.). Și încă două: Ioniță **neguțător** și **Zoița** au o Ana (IF 13/43 B[una] V[estire]); Dimitrie văduv sin Ioan **neguțător** este cununat de Petcu **neguțător** și Nedelea, la 14 Ghenarie 1851 (cununați, 1).

Că unii dintre ei, încep să-și zică **comersanți**, încă înainte de Caragiale, este fără tăgadă: **Nae**, fiul lui Dumitru **comerciant**, se căsătorește cu Teodora văduva (IC 17/65 Șt[efan]). Despre orașul Ploești chiar, într-un ofis din 29 Martie 1843 al domnitorului Gheorghe Dimitrie Bibescu, se spunea că este unul „din cele mai **comersante** ale Prințipatului" (Sevastos, *Monografia Ploești*, p.900; sublinierea mea).

Proprietari. Catagrafia din 1838 îi înregistrază masiv. Iată-i pe primii 15 din mahalaua Sfinții Împărați: 1. Răducan Vlad **cârciumar**, **propietar**; 3. Lazăr sin Ion pescar, **propietar**; 4. Zane sin Stemate mămular, **propietar**; 6. Năstase sin Ghioca pescar, **propietar**; 7. Ianache sin **Dumitrache** pescar, **propietar**; 8. Costandin sin Gheorghe pescar, **propietar**; 9. Lică sin Stan pescar, **propietar**; 10. Vasile Radu croitor, **propietar**; 11. Stoica sin Radu cojocar, **propietar**; 12. Ion sin Toma pescar, **propietar**; 13. Dumitru Stan muncitor, **propietar**; 14. Aldea sin Ion muncitor, **propietar**; 15. Ion sin Neacșu vătășel, **propietar**; 17. Ioniță Preda, **propietar**; 19. Radu sin Niță pescar, **propietar**. Ceilalți erau **chiriași**: 2. Stoica sin Stoian florar; 5. Petre Ion croitor; 16. Paraschiv sin Gheorghe căruțaș. (*Catagrafia 1838*, p.1-3). Am rescris eu cuvântul „propietar", după facsimilul – din păcate, singurul – de la p. XXVII, fiindcă editorul, profesor amator și

istoric amator, nu are cultul documentului, modernizând masiv și scriind peste tot „proprietar". De altfel, nu numai cuvintele sunt refăcute, dar și textul Catagrafiei. Iată o mostră după facsimil: „172. Ion sin Radu / Mariea soțiea sa // fii: Ana / Mărgărit // slugi: Pascu / Neagu sin Panait / Joița soțiea sa // Paraschiva soacră[-]sa / încă [a] lui Ion sin Radu". Și transcrierea de la p.22: „172. Ion sin Radu / Maria, soție / Anca, fiică / Mărgărit, fiu / Pascu (slugă) / Neagu sin Panaet / Joița, soție / Paraschiva, soacra / lui Ion". Ar fi de mirare să nu găsim în documentele vremii și formele de „apropitar", folosită de Ipingescu, **II**,IX, și „apropritar", a Cetățeanului turmentat, **I**,VII.

În Ploești întâlnim și **gardiști**. Unul dintre ei, Tănase Pena, **guardist**, este tată, la 18 Ianuarie 1866 (N, Dosar 5/1866). Între gardiști – titlul și funcția de mândrie ale lui Chiriac – îl aflăm și pe Petre Mateiu, 25 ani, **guardistu**, care a găsit un copil abandonat (21 Maiu 1866; N, Dos.5/1866, nenum.).

Nae, nenea Nae: **Nae** Scorțeanu și Elena (IF 4/38 Prec[ista]) și **Nae** pantofar și Maria (IF 11/56 G.V.) sunt părinți de Smarande; **Nae** era fiul lui Costache Brătianu logofăt din mahalaua Buna Vestire (*Catagrafia 1838*, p.176; lume bună); **Nae** Stanciu se căsătorește cu **Zoița** Dan (IC 5/48 Sava), **Nae** Ion spânu, cu Teodora Nicolae (IC 19/51 Pant.), **Nae** Ion cu Maria Ion (IC 6/57 Pant.), **Nae** Dinu, cu Ana Ilie (IC 4/58 Pant.); **Nae** Scorțeanu (IB 25/33 Prec), **Nae** și Leanca (IB 3/45 Apos), **Nae** Candiano pitar și **Zoița** (IB 38/47 Vin), **Nae** postelnicu și Elenca (IB 25/48 Dt), **Nae** Nenciu **bogasier** și Maria (IB 5/55 G.V.), **Nae lampagiu** și Constantina 73/60 Vas**), Nae** croitor și Manda (IB 11/61 N.N.), **Nae** căldărar și Păuna (IB 13/62 Pant), **Nae** Constantinescu și Maria (IB2 1253/68), **Nae** Ioniță și Maria (IB2 991/70) și **Nae** Stanciu și Maria (IB2 1303/70) au Constantini; **Nae** Stan cofetar și Eufrosina (27/40 Vin.), **Nae** croitor și Smaranda (IF 3/52 N.N.), **Nae** cismar și Tudora (IF 3/53 Apos), **Nae** croitor și Nastasia (IF 27/54 Ion), **Nae** Teișanul și Cleopatra (IF 21/55 B.V.), **Nae preot** și Maria (IF 10/59 Prec), **Iordache Nae** și Maria (IF 33/60 Tr.), **Nae** (al lui) Gheorghe m. și Voica (IF 36/64 Dt.) și **Nae** Brăileanu și Maria (IF 16/65 B.V.) au Marii; **Nae** ferar și Rada (IB 9/51 Ion) și **Nae** cismar și Tudora (IB 6/57 Apos.) au Alexandri; **Nae** logofătu și Rada (IF 20/46 N.V.), **Nae** pantofaru și Maria (IF 4/51 G.V.), și **Nae** Teișeanu și Cleopatra (IF 21/56 B.V.) au Elisabete; **Nae pantofar** și Ioana o au pe Petra (IF 10/54 Haral.); **Nae** cojocar și Constandina îl au pe Anghel (IB 25/58 Dt); **Nae** brașovean și Maria (IF 31/50), **Nae pantofaru** și Maria (IF 31/52 G.V.), **Nae** Țitmigă și Elena (IF 19/55 B.V.), **Nae** căldărar și Zanfira (IF 30/56 N.V.), **Nae** Stanciu postelnic și **Zoița** (IF 30/57 Sava), **Nae** Dincă croitor și Maria (IF 32/59 Prec) și **Nae** și Maria (IF 43/59 Pant) au Elene; **Nae** (al lui) Stanciu m. și **Zoița** au o Chirana (IF 30/61 Sava); **Nae** croitor și Manda o au pe Anghelichia (IF 20/62 B.V.); **Nae** Vasile pescar din Mahalaoa Sf.Împărați este, la 9 Noembrie 1866, martor la naștere (N, Dos.6/1866, p.466); **Naie** Nicolae, la 7 Aprilie, și **Nae** Ion, la 7 Iunie 1866, sunt tați (N Dos.5/1866, nenum.); **Iordache Nae**, de ani 28, plugaru, suburbie sf. treimi, strada degerat, este martor la declararea unui copil, la 22 Decembrie 1866 (N, 787). (NAE IPINGESCU, ipistat, *O noapte*; Nae Ipingescu ipistatul, amintit în *Conul Leonida*, sc.V; NAE GIRIMEA, frizer și subchirurg, *D-ale carnavalului*. NAE CAȚAVENCU, avocat, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților", *O scrisoare pierdută*.)

Ipistați se aflau și-n Ploești: Constantin este fiul lui **Iordache epistat** Romanescu și Ecaterina (IB 18/40 Vin); Andrei **Epistatu** se căsătorește cu Ecaterina Ion (IC 12/45 Înp.); Ispas, fiul lui Constantin **epistat** se căsătorește cu Ștefana Toncu (IC 14/46 Ion); Elena sin **Iancu epistatu** o botează, la 31 Martie – născută la 20 Martie 1865 – pe Maria, fiica Susanei și a lui Alecsandru muncitor (botezați, 24); Grigorie este fiul lui Matache **Epistatu** și Elena (IB2 19/68). (UN IPISTAT este și în *D-ale carnavalului*.)

Chiriac era un nume de familie, din familia lui Nenea Iancu, adică. Îl purtase Luca **Kiriak** (Caraboa), bunicul său brașovean, tatăl Ecaterinei, și **Chiriak** Emanuel (de fapt, Emanoil; era fiul preotului Stere Emanoil, care-l botezase pe Caragiale la Haimanale și-l urmase pe Luca la Ploești,

devenind apoi protopop aici; fiul lui Chiriac, Grigore Emanoil, era avocat la Mizil, unde-l vizita, la un moment dat, destul de des, Caragiale) – „nu cumva o rudă dinspre mamă a lui Ion Luca?" se întreba Marin Bucur – membru în Comitetul *Junimea comercială* din Ploești, în Iulie 1877 (Marin Bucur, I, 114, 122). Faptul că el beneficiază de toate favorurile Vetei și ceva pe deasupra („Știi cum a regulat el compania?", zice **Jupân Dumitrache**. „Bravos!", aplaudă **Ipingescu**. „Face să-i dea și dicorație!"), ne face să nu-l mai căutăm printre (alți) ploeșteni. (CHIRIAC, tejghetar, sergent în gardă, *O noapte*.)

Spiridon era și el ploeștean: Gheorghe **Spiridon** se căsătorește cu Smaranda Toma (IC 6/34 Pant.), Stan **Spiridon**, cu Zamfira Enache (IC 4/44 Ap.), iar Gheorghe **Spiridon** dulgher, cu Lixandra Anton (IC 7/51 Vas.); Nița, nepoata lui Ion **Spiridon** se căsătorește cu Dimose grădinar (IC 7/54 D.); Sandu **Spiridon** se căsătorește cu **Zoița** Gheorghe Beilicașiu (IC 12/57 VV. [=Voevozi]); Maria sin **Spiridon**, văduvă din mahalaua Sf. Haralambie (*Catagrafia 1838*, p.105); **Spiridon**, fiul lui Gheorghe sin **Ștefan** și al Mariei din mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia*, p.18); **Spiridon**, fiul lui Radu sin Radu din mahalaua Sf. Dumitru (*Catagrafia*, p.185); Dumitru **Spiridon** și Maria, părinții lui Constantin (IB 66/61 Haral). (SPIRIDON, băiat pe procopseală, *O noapte*.)

Rică. N-am găsit nici unul. Acum îmi dau seama că nu am însemnat niciun Aureliu. Chiar dacă m-aș întoarce înapoi la Arhive, nu s-ar mai pune. Jupân Dumitrache îi zice papugiu, scârța-scârța pe hârtie, amploiat.

Papugii am văzut. Mai adaug unul: Nicolae (al lui) Dumitru **papugiu** se însoară cu Zamfira Dumitru (IC 17/61 Șt.).

Scârța-scârța pe hârtie. Iată-l pe Nicolae, fiul lui Tudor **grămătic**, însurându-se cu Maria Dumitru (IC 16/46 Vin); și pe Marin, fiul lui **Ionescu scriitor**, căsătorindu-se cu Elena Teodor (IC 5/65 Împ.); Vasilichia este fiica lui **Iancu scriitor** și Maria (IF 25/62 B.V.).

Amploiați. Ion Stroe **amploiat** se însoară cu Rada M. **Preotul** (IC 3/57 Vin.); **Eufimia** este fiica lui Vasile Nuță **amploiat** și Maria (IF 7/62 G.V.).

Într-un oraș cu Bițe, Dițe, Liță, Miță, Niță, Tițe ș.a. au fost și **Zițe**: **Zița** (Caragiale reține această formă), în familia lui Lazăr sin Ion din mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.1); **Zița**, mama Mariei, cu Costache Geambașu (IF 21/46 B.V.); **Sița**, fiica lui Costache Brătianu logofăt din Buna Vestire (*Catagrafia*, p.176; lume bună); **Sița**, fiica lui Dumitru sin Ion și **Joița** din mahalaua Sf. Troiță (*Catagrafia*, p.45); **Sița**, mama Ecaterinei, cu Ion Manea (IF 8/44 Vas.); **Sița**, mama Paraschivei, cu Dumitru simigiu (IF 53/49 G.N.); **Sița** și Petre săpunaru sunt părinții Rusandei (IF 16/52 Tr.); **Sița** Tudor se căsătorește cu Gheorghe Donea (IC 9/56 Vin.), **Sița** Luca, cu Costache Apolonie (IC 4/57 Pr.; de remarcat numele grec al soțului, ca Agamemnon din *Scrisoarea pierdută*), **Sița** Ivan, cu Dumitru Vasile /IC 7/60 Vv.), **Sița** Matache, cu Mihail [fiul lui] Călin **preot** (IC 20/61 Ion), **Sița** Moscu, cu Vasile Nicolae (IC 2/61 Pr.), **Sița** Nica, cu Dumitru Ion (IC 10/62 Pant.), **Sița** Ștefănescu, cu Lazăr Stoianovici cuțitar (IC 15/65 Ion); **Sița** cu Petre Paraschiva (IB 11/54 Nicolae Nou) și **Sița** și Răducanu aprod (IB 22/65) au Constantini; **Sița** și **Nae pantofar** o au pe Maria (IF 27/59 B.V.); **Sița**, mama Efrosinei (botezați, 78/64, G.N.); **Sița** și Stroe pescar (IF 15/58 Ilie), **Sița** și Nicolae cismar, (IF 27/62 B.V.), sunt părinți de Ecaterine; **Sița** și Costache Apolon (IF 11/58), **Sița** și Dumitru Ioniță (IF 108/62 Tr), de Elene; **Sița** și **Iordache** lăutar au un **Ștefan**, născut la 28 și botezat la 30 Iunie 1859 de Stancu lăutaru (botezați, 36); **Sița** și **Ghiță** Hagi Stan o au pe Haretina (IF 71/60 Ion), **Sița** și Radu Neagu, pe Teodora (IF 57/60 Ion); **Sița** și Stoian măcelar, pe Maria (IF 17/62 N.N.), **Sița** și Stan Stroie îl au pe Alexandru (IB2 62/67), **Sița** și Gheorghe Nicolae pe Dimitrie (IB2 1011/68), **Sița** și Gheorghe Savu, pe Dumitru (IB2 90/68), **Sița** și Nicolae Lăzărescu, pe Haralampie (IB2 1175/69), iar **Sița** și Dimitrie Enciu, pe Clement (IB2 978/74). (ZIȚA, *O noapte furtunoasă*.)

Efimițe erau și la Ploești: **Eftimița** era fiica lui Enache sin Tănase și Costandina

din mahalaua Sf. Haralambie (*Catagrafia 1838*, p.103); **Eufimia** lui Hristodor arendaș și Anghelichia (IF 28/41 Ion); **Eufimia** lui Nicolae pantofar și Maria (IF 4/49 Prec), **Eufimia** lui Pitaru Stănică și **Zoița** (IF 18/53 G.V.), **Eufimia** lui Constantin Dogar și Maria (IF 51/55 Haral.), **Eufimia** lui **Zaharia** Antinescu și Chiriachița (IF 12/58 G.V. Parcă-l văd pe elevul Caragiale cum se uită la impozantul institutor Zaharia Antinescu, care-și strigă și alintă copila: Efimița, Efimița! Iar mai târziu, pe dramaturgul imaginându-și-l pe *Conul Leonida*, cum îi vin în minte acele momente, închipuindu-și-o pe Efimița vârstnică și prostănacă...), **Eufimia** lui Ion Pitiș și Maria (IF 22/57 G.V.), **Eufimia** lui Ion **Popescu** și Maria (IF 27/58 G.V.), **Eufimia** lui Costache brutar și Dumitra (IF 27/59 Ștef), **Eufimia** lui Vasile **preot** și Paraschiva (26/61 Haral), **Eufimia** lui Alexandru Nicolescu și Paraschiva (IF 34/61 Vin), **Eufimia** lui Toma **birjar** și Dobra (IF 37/63 G.V.), **Eufimia** lui Petrache Gheorghiu și Maria (IF2 1145/67), **Eufimia** lui Hristache Oprea și Elena (IF2 502/68), **Eufimia** lui Gheorghe Dumitru și Elisa**veta** (IF2 167/69), **Eufimia** lui Nicolae Stoica și Ioana (IF2 410/69), **Eufimia** lui **Preotul Ștefan** Dimșescu și Elena (IF2 990/69), **Eufimia** lui Ion Beresceanu și Sultana (IF2 1169/69); Constantin este fiul lui Constantin m. și **Eufimia** (IB 6/62 Ilie). Avem, desigur, și Efimii, pasul direct spre Efimița: **Efimia**, botezată de **Efimia** sin Dimitrie, era fiica lui **Ghiță** feraru și Elena (botez. 24/58 G.N.), **Efimia**, fata lui Toma Constantin și **Safta** (IF2 440/70), **Efimia** și Ilie Radu, părinții lui Ion (IB2 4/71). (COANA EFIMIȚA, *Conul Leonida față cu reacțiunea*.)

Safte și **slujnice**, asemenea: **Safta** și Drăgan lăutar îl au pe Andrei (IB 17/35 Pant), apoi, **Safta** și Drăgan lăutaru, pe Constantin (IB 9/42 Voiv.); **Safta** preoteasa din mahalaua Sf. Gheorghe fiind văduvă este cap de familie (*Catagrafia 1838*, p.115); **Safta**, fiica Lucsandrei văduva sin Roman din Sf. Haralambie (*Catagrafia*, p.102); **Safta** fiica lui Tudorache mătăsar sin Penu din Sf. Nicolae Vechi (*Catagrafia*, p.192); **Safta** și **Iordache** Anghel au o Nastasia (IF 8/38 G.V.), **Safta** și Ioan Gheorghe, o **Zoița** (IF 35/39 G.V.), **Safta** și **Ghiță** Chervangiu, o Maria (IF 53/42 Vas.), **Safta** și Pavel lumînărar, o Elena (IF 9/42 Împ.), **Safta** și Dinu viorar, pe Lucsandra (IF 8/60 Pant.), **Safta** și **Iordache,** pe Teodora (IF 11/60 Împ), **Safta** și Ion Ghinea, pe **Zoe** (IF 62/60 G.N.); **Safta**, fiica lui Gheorghe Moldoveanu și Pena (IF 34/36 Vin.); **Safta** lui **Dumitrache** și Eufrosina (IF 79/49 Împ.); **Safta**, născută la 25 și botezată la 31 Marte 1855, fata lui **Ghiță** cismaru și Ecaterina (botezați, 23); **Safta** lui Gheorghe **pantofar** și Păuna (IF 7/56 N.N.); **Safta** lui Ioan Sandu și **Zoița** (IF 3/59 Voiv.); **Safta** văduva sin Nicolae se cunună, la 16 Ianuar 1855, cu Vasile junele sin Gheorghe calpacciu; nași: Avram **bogasier** cu Maria maică-sa (cununați, 2); **Safta** (lui) Nicolae Postelnicu se mărită cu Nicolae **Dumitrache** (IC 12/58 Tr.), iar Teodora **Safta** V[ăduv]a, cu Ivan Petre dorobanțu (IC 1/62 Vin); **Iancu** cobzaru cu **Safta**, soția sa, îi cunună pe Costantin junele sin Costachi lăutar cu Ioana fata sin Ioniță lăutaru, la 3 Februar 1855 (cununați, 13); **Preotul** Antonie cu **Safta** soția sa sunt nuni la cununia lui Ioan junele sin Gheorghe și Ana fata sin Stan Clincea, la 26 Ianuar 1857 (cununați, 5); Elena **slujnica** născtea o Elenă (nu din Troia ci) din flori (IF 41/64 G.V.). (SAFTA, slujnică, *Conul Leonida față cu reacțiunea*.)

Iancu nu este numai numele lui Avram Iancu, dar și prenumele (ploeștean) al lui Caragiale și al altor ploești. Dăm numai câțiva: **Iancu** Filiu grefier caftanlău din mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.168; lume mare); **Iancu**, fiul lui Voicu sin Mihnea logofăt din Sfinții Voevozi (*Catagrafia*, p.148); **Iancu**, fiul lui Ghiță sin **Iancu** ceasornicar din mahalaua Precista (*Catagrafia*, p.169); **Iancu**, fiul lui Costache Lipănescu judecător și al Tarsiței din Sf. Nicolae Nou (*Catagrafia*, p.207); **Iancu**, fiul Uței Scorțeanca văduva din Sf. Nicolae Nou (*Catagrafia*, p.206); **Iancu**, fiul lui Ivan sin Ivan cojocar din Precista (*Catagrafia*, p.168); **Iancu** sin Neicu croitor din Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.115); **Iancu**, fiul lui Ion sin Vasile muncitor din Sf. Haralambie (*Catagrafia*, p.98); **Iancu**, fiul lui Costache sin Chiru din Sf. Ilie (*Catagrafia*, p.202); Ana, fiica lui Vasile **Iancu**

lumânăraru și Anica (IF 38/40 Împ.), **Zoița**, a lui **Iancu** cioban și Tudora (IF 24/40 G.N.), **Ghiță Iancu** și Maria (IF 21/56 Spir), **Iancu** plugar și Catrina (IF 86/58 Haral); **Iancu** Ilie și **Zoița** au o Cleopatra (IF 44/51 Împ.); Ilie **Iancu** se cunună cu Pena Tudor (IC 3/41 Vas.); **Dumitrache** junele Gălășescu sin **Iancu** se cunună cu Lucsandra fata sin (*sic!*) Elenca văduva, la 2 Septembrie 1846, nași fiind Dincă Tiartu cu **Joița** (cununați, 12); **Joița** fata sin **Iancu** se cunună, la 30 Ghenar 1849, cu Dimitrie junele sin Ioan tabacu (cununați, 10); D(lui). D(l). **Iancu** ipocomisar cu cucoana Leana erau nași în 1851 (cununați, 3); Ilinca fata sin **Iancu** se căsătorea, la 25 Noembrie 1851, cu Gheorghe junele sin Pavel (cununați, 26); **Iancu** sin D[l] piitar **Iordache** Plopeanu cu Maria îi cunună, la 22 Februar 1853, pe Dincă junele sin Tetradeu cu Maria fata sin pitaru **Ghiță** (cununați, 8); **Iancu** (al lui) Vlad **popa** se cunună cu Ana Ion (IC 12/56 VV.); Alexandru erau fiii lui **Iancu** dulgheru și Ana (IB 27/53 G.V) și **Iancu** și Ralița (IB 2/56 Ilie); Reveica, fata lui **Iancu** zidaru și Pena (IF 31/54 Spir.); Briea era fata lui **Iancu** m. și Elenca (IF 58/53 Dt.); **Iancu** Teodorescu și **Zoița** sunt părinții Anei (IF 49/56 Vin); DD. **Iancu** Negrescu îl botează, la 17 Mai 1853, pe Gheorghe, fiul D. Marghioala și a D. **Iordache** Plopeanu (botezați, 28); **Joița**, soția d-lui **Iancu** croitoru, îl botează, la 6 Ianuar 1855, pe Ioan, născut la 25 Dechembrie 1854 (botez 2); **Joița** fiica d-lui **Iancu Popescu** îl botează, la 15 (născut la 8) Mai 1855, pe Ioan, fiul lui David mocanu și Șerbana (botezați, 38); aceeași **Joița** sin **Iancu** o botează și pe Maria, la 19 Octombrie 1857 (botezați, 99); **Joița** sin **Iancu** și Mihalache cofetaru cunună la 14 Noembrie 1857 (cununați, 29); **Iancu Popescu** îl botează, la 7 August, pe Ioan, fiul lui **Iancu** măcelaru, născut la 1 August 1855 (botezați, 60); **Joița**, soția lui **Iancu**, îl botează la 4 (era născut pe 2) Iulie 1858, pe Ioan, fiul lui Nica cismaru și Maria (botezați, 63); Pena sin **Iancu** o botează, la 5 (era născută pe 2) Octombrie 1861 pe Vasilca (botezați, 54); **Zoița Iancu Popescu** se mărită cu **Ștefan** Gheorghe cojocar (IC 8/63 Șt.); **Iancu** Iliescu și **Zoe** o au pe Maria (IF 50/45 Împ), iar **Iancu** Voinescu și Smaranda, pe **Zoe** (IF 13/63 B.V.). (IANCU PAMPON, *D-ale carnavalului*.)

Mache. (MACHE RAZACHESCU, ce-i mai zice și „CRĂCĂNEL", *D-ale carnavalului*. S-a înrolat ca **volintir**.)

În Ploești au fost și **volentiri**. Unul dintre ei, Stan, era probabil Stan **Popescu**. Stan volintiru își îngroapă un băiat, pe Dimitrie sin Stan **volintiru**, la 1 Februarie 1849 (Condica pentru morți, actul nr. 7), este socru mare la 12 Februarie 1849, când se cunună Gheorghe junele sin Stan **volentiru** cu Gana fata sin baba Zlata (Condica pentru cununați, actul nr. 12) și o îngroapă pe Tona, soția lui Stan **volentiru**, la 23 Mai același an (morți, 27). Stan **volintiru** cu Ileana cunună, la 25 Noembrie 1851, în mahalaoa Sf. Gheorghe vechi (cununați, 25). Stan **volintiru** botează singur, la 16 August 1859 (botezați, 48). Costandin sin Stan **volentiru** îl botează pe Stan, fiul lui Ghenu grădinaru, la 31 Octombrie (născut în 26) 1854 (botezați, 99). Dumitru **vointiru** și Ana o au pe Lucsandra (IF 12/54 Vin).

Catindatul era chiar și nume de familie la Ploești: Sandu **Cantindatul** și Eufrosina sunt părinții Elenei (IF 15/46 B.V.); Gheorghe Ivan **candidatu** se căsătorește cu Paraschiva Nicolae (IC 3/62 D.), iar Ion Stanciu **candidat**, cu Maria Udrișca V[ăduv]a (IC 2/62 Tăn). (UN CATINDAT DE LA PERCEPȚIE, *D-ale carnavalului*; vrea să se facă ajutor, ori reghistrat, măcar copist, **I**,III.)

Dintre cei care își spun **copiști**, Ioniță **copist** și Maria sunt părinții Pătranei (IF 35/40 Vin.).

Alții își spun **conțepiști**: Ion Stavrache **conțepistu** și Marghioala (IF 16/55 Prec) și Ion Stoicescu **conțepist** și Nița au Polixenii (IF 28/56 G.V.).

Iordache nu fusese numai Olimpiotu eteristul, sau Iordache Golescu. Se întâlnea și la Ploești, în straturile de jos. Șărban sin **Iordache** pescar din mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.5); Enache sin **Iordache** glugar din Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.84); **Iordache** sin Enache vătășel din Sf. Dumitru (*Catagrafia*, p.190); **Iordache** fiul lui Tudorache sin Ștefu abagiu din mahalaua Precista (*Catagrafia*, p.161); **Iordache** (al lui) Ion **bărbier** se însoară cu Maria Gheorghe (IC 6/61 Vin.); la 3 Decembrie 1851 se căsă-

torește Atanase junele sin **Iordache**; nuni Petre **negustor** cu Elena (cununați, 30); Voicu **Iordache** se căsătorește cu Maria Cristea (IC2 209/68); Mihail **Iordache** și Elenca au o Elisabeta (IF 32/36 G.V.); **Iordache** medelnicer și Dumitra (IF 35/36 Prec), **Iordache** cismar și Tița (IF 57/45 Tr.); **Iordache** Cojocar și Maria (IF 25/36 Vin.; 23/43 Împ), **Iordache** Romanescu și Ecaterina (IF 38/47 Ion), **Iordache** croitor și Tinca (IF 44/51 G.N.), **Iordache** zidaru și Gherghina (IF 8/53 Voiv.), **Iordache** (al lui) Dinu m. și Voica (IF 21/59 Sava), **Iordache** Ion măcelar și **Zoița** (IF 12/62 Prec), **Iordache** cismar și Elena (IF 9/61 Apos) și **Iordache** Nicolae și Petra (IF 18/64 Ștef) au Marii; **Iordache** ipocomisar și Tinca o au pe Evghenia (IF 30/51 Dt); **Iordache** căldăraru și Voica, pe Gherghina (IF 33/52 Sava); Chiriachi este fata lui **Iordache** m. și Safira (IF 55/52 Tr.), o alta, a lui Gheorghe **Iordache** și Maria (IF 3/65 N.V.); Constantini sunt fiii lui Ioana **Iordache** (IB 1/35 B.V), **Iordache** Tamara și Elena (IB 31/47 B.V.), **Iordache** zidaru și Gherghina (IB 4/52 Voiv), **Iordache cârciumar** și Tudora (IB 44/52 Dt), **Iordache** grădinar și Dragnea (IB 31/53 Sava), Stan **Iordache** căruțaș și Uța (IB 16/56 Tăn[ase]) și lui Gheorghe **Iordache** și Elena (IB 35/64 Pant); Dobre este fiul lui **Iordache** Ion și Zanfira (IB2 544/66); Maria, soția lui **Iordachi bărbieru**, boteza la 4 Septembrie 1855 (botezați, 68); la 12 Iulie 1857 se năștea **Iordache** (botezat la 21), fiul lui Pena și al lui Peicu muncitor (botezați, 67); Elena e fata lui Stan **Iordache** și Manda (IF 24/59); Alexandru e fiul lui **Iordache** Tocica și Elena (IB 23/60 G.V.); Elena e fata lui Tudor I**ordache** și Ana (IF 20/60 Haral); Alexe sunt fiii lui **Iordache** Stan grădinar și Maria (IB 2/60 Apos) și **Iordache** croitor și Maria (IB 11/64 Ștef); **Iordache** (al lui) Necula m. (IF 24/62 Sava) și **Iordache** Simion tabac și **Zoița** o au câte o Floarea (IF 8/64 Ilie). (IORDACHE, calfă la Girimea, *D-ale carnavalului*; IORDACHE BRÂNZOVENESCU, *O scrisoare pierdută*.)

Desigur că erau și **Mițe**: **Mița** și Nicolae Vâlcu au o Elenă (IF 3/36 G.V.); Pena este fiica lui Ion Petcu și **Mița** (IF 40/38 G.N.); **Mița**, soția lui Ioniță **cârciumar** sin Costandin, **propietar** în mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.22); **Mița**, fiica lui Ristea sin Goiciu și Ilina din mahalaua Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.115); Constantin este fiul lui Dincă fierar și **Mița** (IB 18/39 Vas); Chiru este fiul lui Costache m. și **Mița** (IB 44/43 Tr.); **Mița** și Ioniță Sprincenatu au o Marie (IF 59/44 Ion); **Mița** și **Ghiță** bumbăcar o au pe Tinca (IF 28/49 Prec.); Anghel este fiul lui Gheorghe croitor și **Mița** (IB 20/50 Haral); **Mița** și Nicolae simigiu sunt părinții altei Elena (IF 4/54 Prec); **Mița** și Niță Gheorghe au o Elisabeta (IF 10/57 Haral); **Mița** și Dobre grădinar o au pe Steliana (IF 9/59 B.V.); **Mița** și Ioniță Teodorescu îl au pe Iamandi (IB2 60/66); Constantin [fiul lui] Dragomir dascăl se căsătorește cu **Mița** Nicolae (IC 9/53 Ion); Constantin (fiul lui) Constantin **cârciumar** se căsătorește cu Chirana (a lui) **Mița** văduva (IC 13/58 Ion). (MIȚA BASTON, *D-ale carnavalului*.)

Ștefan este un nume atât de frecvent, că este inutil să dăm un exemplu. Ne oprim numai la Fănică: (ȘTEFAN TIPĂTESCU, prefectul județului, **Fănică**, cum i se spune **I**,I-V, VII-IX; **II**,I, III-VI, VIII, X-XIV; **III**,II, VII; **IV**,II, IV-VII, X, XII, XIV, „cocoșelul", cum își zice singur, **I**,IV, *O scrisoare*.). **Fănică** Petrescu și Ecaterina sunt părinții lui Lazăr (IB2 61/68).

Nu am căutat chiar cu lumînarea, dar unui copil găsit i s-a dat numele de Ion **Tipăreanu** (IB2 1174/77), asemănător cu al vreunui Tipărescu sau Tipătescu, ce puteau exista în realitate.

Între atâția Zaharii, **Zaharia Antinescu** este unicul ales de Caragiale: **Zaharia** Antinescu se căsătorește cu Chiriachi Nicolae (IC 10/53 G.v.; în *Autobiografie*, Zacharia Antinescu spune că pe soția sa o chema Domnica: „După o văduviă de 2 ani, în anul 1853 am păsit în a 2-a căsătoriă cu D-șoara Domnica, născută Dimitriu, cu care am trăit o viueață mulțumitoare 26 ani, binecuvântându-ne Ceriul cu 9 odrasle: 5 de sexul masculin și 4 de sex feminin.", p.12; cu prima soție, Iudita, născută Martinovici, într-o „viueață conjugală de 7 ani", avusese 2 copii: Emilia și Iancu, p.11-12); i se nasc Maria, fiica lui **Zaharia** Antinescu și Chiriachi (IF 21/54 G.V.), Aurelia, fiica lui

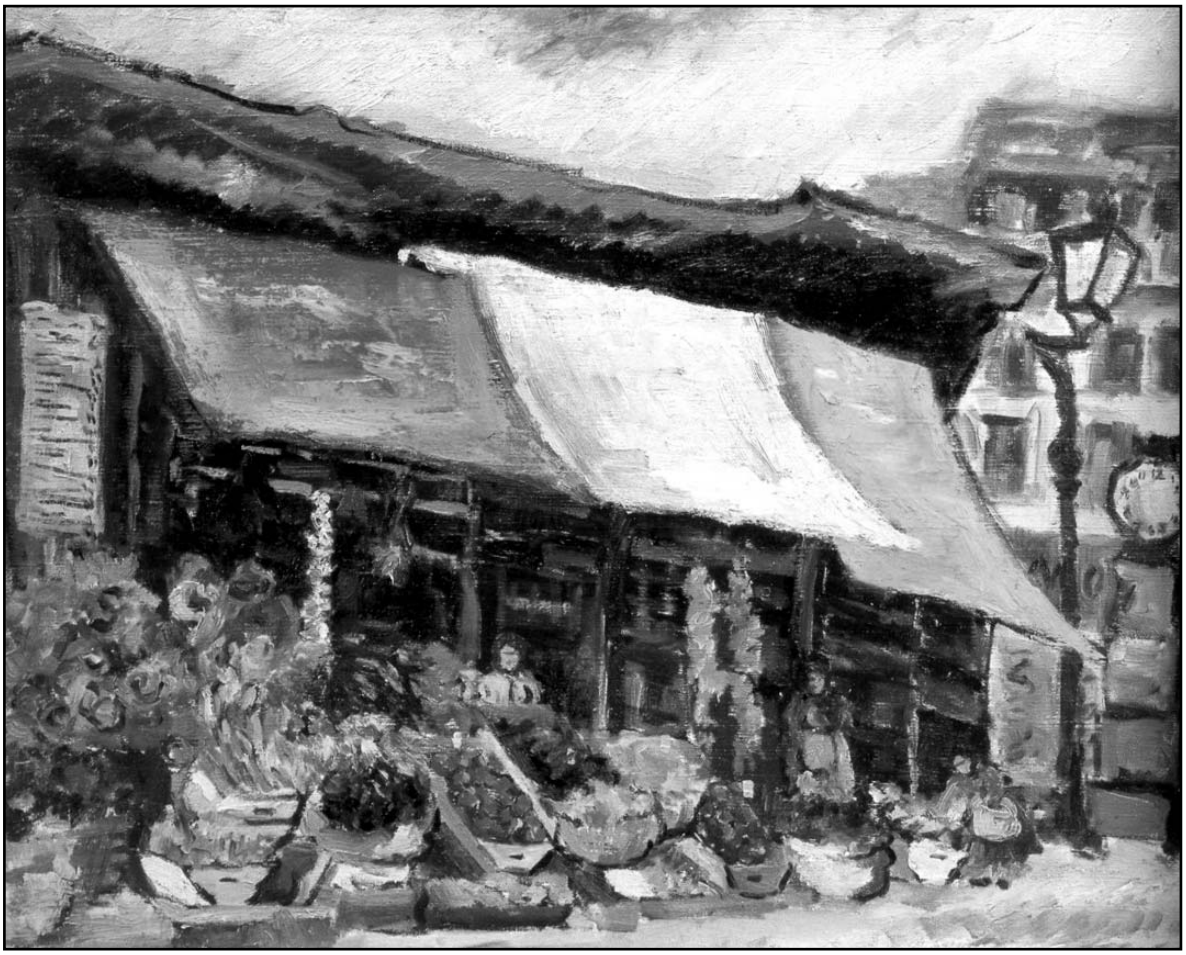
Zaharia Antinescu și Chiriachița (IF 11/58 G.V.), Alexandru, fiul lui **Zaharia** Antinescu **prof**. și Domnica (IB 13/60 Prec), Maria, fiica lui **Zaharia** Antinescu și Chiriachi (IF 17/65 G.V.), Lambru, fiul lui **Zaharia** Antinescu și Chiriachi (IB2 705/67), Ion, fiul lui **Zaharia** Antinescu și Chiriacha (IB2 629/73). (ZAHARIA TRAHANACHE, *O scrisoare pierdută*.)

Tache nu este numai vestitul Popa Tache din București, dar și un frecvent nume ploeștean. **Tache** sin Tănase, de neam scăunean, era **propietar** în mahalaua Sf. Gheorghe (*Catagrafia 1838*, p.110); **Tache**, fratele lui Tudor grădinar sin Nicolae din mahalaua Biserica Domnească (*Catagrafia*, p.199); **Tache** sin Gheorghiu logofăt este nun la 4 Februar 1840 (cunun. 3); **Tache** logofăt și Zamfira au un Anghel (34/42 Haral), **Tache** și Zanfira, o Sevastița (IF 14/43 Dt.), iar **Tache** Aricescu și Neacșa, o Constanda (IF 16/43 Spir.); Ivanca este fiica lui **Tache** State și Lucsandra (IF 22/47 G.V.); **Tache** plugar și Maria (IF 62/48 Vas.) și **Tache** cismar și Maria (IF 37/60 Pant.) au câte o Ioana; niște Constantini sunt fiii lui **Tache** și Zamfira (IB 2/42 Dt.), **Tache** și Elenca (IB 9/49 Apos.), **Tache** argintar și Elenca (IB 11/50 Ilie), **Tache** Neagu dulgher și Ivanca (IB 20/52 Haral; 34/54 Tănase) și **Tache** Micu pescaru și Eufrosina (IB 22/63 Ion); **Tache** Dinescu și Maria (IF 22/55 Ion) și **Tache** Mitrea și Maria (IF 57/63 Tr.) au Teodore ; **Tache** măcelar și Elena o au pe Steliana (IF 49/59 Haral); Marii au **Tache** măcelar și Elenca (IF 64/61 Haral) și **Tache** Stănescu și Areta (IF 44/64 Ion); **Tache** Grigoriu și Teodora (IF 34/60 G.V.) și **Tache** tabacu și Lamba (IF 36/62 N.V.) au Sevaste; **Tache** povarnagiu și Anca au o Sofie (IF 32/61 Împ.); **Tache** sin Teodor cavafu îi botează pe Teodor, la 31 (era născut în 27) Ghenar 1854, și pe Gheorghie, la 29 (născut la 23) April 1854, fiul lui Velicu tabacu (botezați, actele nr. 4 și 42); Andrei este fiul lui **Tache** zidaru și Eufrosina (IB 8/56 Tr); Maria este fiica lui **Tache** Mincu pescaru și Eufrosina (IF 59/64 Ion), iar Ecaterina, născută la 4 și botezată la 11 Avgust 1864, a lui H[r]is**tache** sin **Tache** și Elenca (botezați, 58); Gheorghe este fiul lui **Tache** Gheorghe și Lixandra (IB2 61/66); **Tache** Ioan, 46 ani, cismaru, Suburbia Sf.Spiridon, strada Văleni, la 30 Aprilie, **Take** Nenu, la 7 Iunie 1866 (N, nenum.) și **Take Popescu**, de ani 45, muncitor, suburbia sf.Spiridon, str. Spitalului, la 12 Decembrie (N, 770), sunt martori la nașteri; **Tache Ionescu** se căsătorește cu **Sița** Anghelescu (IC2 183/68), **Tache** Lixandru, cu Ioana Radu (IC2 245/70), Maria **Tache**, cu Nicolae (fiul lui) Duță m. (IC 3/60 Ion); Maria **Tache**, cu Petrache Nicolae cârciumar (IC 8/63 Vin.), Toma **Tache**, cu Maria Gheorghe (IC2 262/69), iar Tănase **Tache**, cu Sultana Ion (IC2 20/70); **Tache** Filo**tache** și Teodora au un Ion (IB2 172/70). (TACHE FARFURIDI, avocat, *O scrisoare pierdută*. Tot aici mai apare și un d. **Tăchiță**, **I**,I.)

Cu **Brânzovenescu** avem ceva asemănător: C. **Brânzescu** și Maria, părinții Alexandrei (IF 7/62 Ion). Cineva – persoană însemnată, nu spun cine – care a scris o carte despre *Mahalalele din Ploești*, ce așteaptă a fi tipărită, mi-a spus după conferință că a existat chiar un **Brânzovenescu**, un negustor din apropierea școlii în care a învățat Ioan Grigorescu. Aștept. Provincia. Rog seriositate. (IORDACHE BRÂNZOVENESCU, avocat, *O scrisoare pierdută*.)

Erau, desigur, și **avocați**. Costache Lazăru, **avocat**, scutit (fiind logofăt), are două slugi: Gheorghe și Maria; **propietar** în mahalaua Sfinții Voevozi (*Catagrafia 1838*, p.148). Un Petrache Gheorghe **avocat** se căsătorește cu **Zoița** Constantin **popa** (IC 1/45 N.n.).

Au fost și **Ionești** – cum se va vedea mai jos dintr-o listă electorală, unii chiar profesori. Prelungirea și translarea lui Ion – nume frecvent – în Ionescu, era încă timidă. **Ghiță Ionescu**, cântăreț, și Luxandra îl au pe Agatonic (IB 20/62 G.V.) și pe Daniil, cu Luxandra (IB 12/65 Împărați); **Ghiță Ionescu** și **Sița** (IB2 1029/69) și **Ghiță Ionescu** și Aneta (IB2 271/67) îi au pe Gheorghe; Marin **Ionescu scriitor** se însoară cu Elena Teodor (IC 5/65 Împ.); **Tache Ionescu** este martor la o naștere (5 Noembrie 1866, N, nenum.); Cristea **Ionescu** și **Joița** sunt părinții lui Mihail (IB2 295/70). (IONESCU, institutor, *O scrisoare pierdută*.)



Și **profesori**: **Gheorghe Mălureanu**, **profesor**, necăsătorit, locuia cu chirie, împreună cu mama lui, Maria, văduvă, și sluga **Joița**, în mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.163); **Costache Sachelarie**, **profesor**, și Anica, sunt părinții lui Alexandru (IB 18/61 Prec); **Pavel Eliad** și Carolina au o Maria (IF 20/59 Ion); **Vasile Drăgoșescu** și Elena au tot un Vasile (IB2 32/70).

Și **Popești**: niște Constantin sunt fiii lui Ioniță **Popescu** și Elena (IB 6/48 G.V.), Ion **Popescu** și Hristina (IB 42/49 G.V.), Ion **Popescu** și Elena (IB 59/50 G.V.), Matache **Popescu** și Petra (IB 18/57 Sava), Ion **Popescu** și Sanfira (IB 35/59 Tr), Marin **Popescu** și Salomia (IB 55/64 Pant), Ion **Popescu** și Voica (IB 25/65 G.N.); Ioan **Popescu** și Dumitra au o **Zoița** (IF 6/56 Împ); Grigore Ion **Popescu** se însoară cu Maria Nicolae (IC 5/59 D.), Petre **Popescu**, cu Maria (lui) Anica V[ăduv]a (IC 5/63 VV), iar Costache **Popescu**, cu Smaranda Buzoianu (IC 16/65 G.n.); Maria I. **Popescu** se mărită cu Costache Nicolae **bogasier** (IC 8/64 Ion); Ruse sin **preot** Sava hagiu și Evghenia soru-sa îi cunună, la 17 Ghenar 1854, pe Gheorghe junele sin diaconu Filostrachi din Mahalaoa Sfântu Gheorghe nou cu Vasila fata sin Marcu tabacu din Mahalaoa Sfântu Ilie; Iscăliturile: Nunul, Ruse **Popescu**, Nuna, Evghenia **Popescu** (cununați, 6); Niță sin **preotu** Haralampie cu Despa cumnată-sa îi cunună pe **Ștefan** junele sin Simeon pușcașu din Mahalaoa Sf. Spiridon și Elena fata sin Teodora văduva din Mahalaoa Sfinții Voevozi, la 7 Februar 1854; iscălitura nunului: Niță **Popescu** (cununați, 19); Ruse **popescu** cu Evghenia soru-sa îi cunună, la 16 Mai 1855, pe Stan văduvul sin Clincea cu Ana văduva sin Dobri (cununați, 16); Rada este fiica lui **Iordache Popescu** și Ilinca (IF 24/56 N.V.); Lucsandra este fiică fie de Stroe **Popescu** și Ecaterina (IF 11/61 Ion), fie de **Nae Popescu** și Manda (IF 36/62 Spir);

Alexandru sunt fii ai lui Ion **Popescu băcan** și Ana (IB 60/62 Ion) și Gheorghe **Popescu arendaș** și Luxandra (IB 39/64 Împ); Ioan **Popescu** și Ana (IF 10/58 Ion) și Ioan **Popescu** și Elena (IF 14/65 Ion) au câte o Teodora; Ioan **Popescu** și Dragomira o au pe Vasilichia (IF 3/60 Vas.); Alexandra este fiica lui **Ghiță Popescu** și Elena (IF 8/62 Ștef), iar Zamfira, a lui Ioniță **Popescu** și Ecaterina (IF 19/62 Tr.); Apostol este fiul lui Pascu **Popescu** și Elena (IB 7/62 N.N.); Elena, fiica lui **Ghiță Popescu** și Nastasia (IF 1/65 Vas); **Ghiță Popescu** și Sultana au o Marie (IF 50/56 Tr.) și o Sofie (IF 71/57 Tr.); altă Marie este a lui **Iordache Popescu** și Smaranda (IF 65/65 G.V.); Vasile Andreescu se căsătorește cu **Joița** T. **Popescu** (IC2 83/69). (POPESCU, institutor, *O scrisoare pierdută*.)

Cât despre **Ghiță**, el este un nume ploeștean – era să adăugăm, de nu ne-am fi temut de pedeapsa Gramaticii, aproape comun. Astfel, **Ghiță** logofăt are o Constantina (IF 32/32 Vin.); **Ghiță** slugă la Ilie sin Hristea croitor și chiriaș în mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.157); **Ghiță** fiul lui Iordan **bogasier** sin Ioan, sârb, chiriaș în mahalaua Sf. Pantelimon (*Catagrafia*, p.141); **Ghiță** sin **Iancu** văcar, **propietar** în mahalaua Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.110); **Ghiță** fiul lui Gheorghe cizmar sin Ion, **propietar** din Sfinții Voevozi (*Catagrafia*, p.149); **Ghiță** fiul lui Stancu Brădache cârciumar, **propietar** din mahalaua Precista (*Catagrafia*, p.170); **Ghiță** fiul lui Sandu logofăt sin Radu, **propietar** din Sf-ții Voevozi (*Catagrafia*, p.153); Alexandru este fiul lui **Ghiță** preot și Sultana (IB 8/42 N.V.); Marina, soția lui **Ghiță** zmântână (Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot!), botează o Marie, la 16 (născută pe 8) Septembrie 1843 (botezați, 49); Gheorghe (fiul lui) **Ghiță** smântână se însoară cu Elena Ion (IC 5/52 Vin.); **Ghiță** Băicoianu și Lucsandra au o Elena (IF 31/48 Voiv.); **Ghiță** sărar și Bălașa au o Paraschiva (IF 64/48 Tr.); Andrei sunt fiii lui **Ghiță** Iacob geambaș și Maria (IB 48/60 Vas), **Ghiță** croitor și Bălașa (62/64 Ștef) și **Ghiță** croitor și Calița (53/68/63 Vas); Antoni, ai lui **Ghiță** abagiu și Despa (IB 14/50 Pant) și **Ghiță** Ion și Maria (IB2 253/70); **Ghiță** sin Ivanciu botează o Anghelină, la 12 Noembrie (era născută în 8) 1853 (botezați, 74); la 26 Iulie 1853 este îngropată Marica fata sin **Ghiță** brutaru (morți, 20); Maria, soția lui **Ghiță** lăutaru, îl botează, la 19 August 1854 (se născuse pe 15), pe Gheorghe, fiul lui Niculae muscalagiu (botezați, 76); **Ghiță** cizmaru și Ecaterina cunună, la 17 Iunie 1854 (cununați, 24) și este naș de botez la 20 Marte 1855 (botezați, 22); **Ghiță** croitoru cu Velica, soția sa, cunună, la 23 Iunie 1854 (cununați, 25), și este nașul lui Gheorghe, feciorul lui Costandin Hristodor, la 1 Mai 1855 (botezați, 34); **Ghiță** Manea croitor cu Maria sunt nuni la 18 Ianuar 1858 (cunun. 6); alt **Ghiță** croitoru și Lucsandra îl au pe Costandin, născut la 17 și botezat la 20 Octombrie 1855 (botezați, 80); și alt **Ghiță** croitoru și Ecaterina îl au pe Pavel, născut la 21 și botezat la 28 Ianuar 1857 (botezați, 8); **Ghiță** geambaș și Ioana o au pe Floarea (IF 24/56 Tr); **Ghiță** fierar și Tița o au pe Elena (IF 21/58 Prec.); Sultana sin **Ghiță** pescar îl botează pe Barbu fiul lui Atanase pescaru (botezați 28/58); **Ghiță** mocanu este tatăl Eufrosinei, născută la 17 și botezată la 24 Aprile 1855 (botezați, 31). Alți copii de Ghiță: Alexe, fiii lui **Ghiță** Alexe și Teodora (IB 49/59 Treime) și **Ghiță** croitor și Maria (IB 18/60 Tr); Maria, fiicele lui **Ghiță** croitor și Velica (IF 4/57 Vin.), **Ghiță cârciumar** și Ralița (IF 34/57 Vin.) și **Ghiță** Lazăr argintar și Sevasta (IF 4/62 Prec); Ecaterina, fiica lui **Ghiță** birjar și **Zoița** (IF 27/61 Haral); Andrei, fiii lui **Ghiță** Iacob geambaș și Maria (IB 48/60 Vas), **Ghiță** croitor și Bălașa (IB 62/64 Ștef), **Ghiță** croitor și Calița (IB 53/68/63); **Ghiță** sin Dragomir botează un Gheorghe, la 31 Martie 1862 (botezați, 18, G.N.); **Ghiță** Ștefănescu era tată, la 3 Martie 1866 (N inv.2/1865 [și 1866]); **Ghiță** Ioanu, ani 26, cismaru, și Mariea **Ghiță**, Suburbia Sf.Spiridon, Strada Văleni, o au pe Mariea, la 13 Martie 1866 (N, Dos.5/1866); **Ghiță** Nikolau, de ani 47, specolant (aduce a Caragiale, nu?), suburbia Sf.Ioan, strada israilită, este martor la declararea unui copil, la 25 Noembrie 1866 (N, 740). (GHIȚĂ PRISTANDA, polițaiul orașului, *O scrisoare pierdută*.)

Au fost și **polițai**: Toma **polițai** și Elena sunt părinții lui Alexandru (IB 45/43 G.V.).

Ca și în cazul Catindatului, și **Cetățeanu**

era nume de familie la Ploeşti. Se ştie demult că Ion **Cetăţeanu** a fost unul dintre profesorii lui Caragiale (UN CETĂŢEAN TURMENTAT, fost poştaş, *O scrisoare pierdută*.)

Într-un oraş aflat la răscruce de drumuri, unde, chiar şi după construirea căii ferate se mai schimbau caii pentru mai multe poşte, **poştaşii** nu puteau să lipsească: Dumitru (al lui) Uşurelu **poştaş** se însoară cu Tudora Marin (IC 8/35 Vin.), Matei (al lui) Ion **Poştaşu**, cu Neacşa Ion (IC 2/43 D.), iar Banu (al lui) Radu **poştasiu**, cu Maria (a lui) **Zoiţa** v[ăduva] (IC 5/59 Sava), Ion (al lui) Ion **Poştaşiu**, cu Ioana Floarea (IC 2/65 N.n.); Matei **poştaşu** şi Neacşa o au pe Voica (IF 3/46 Dt.); Constantin era fiul lui Stan **poştaş** şi Marina (IB 25/47 N.N.); **Tache poştaşu** şi Neacşa o au pe Ichi (IF 25/56 Dt).

Zoe nu era numai eroina eponimă a lui Costache Negruzzi, ci şi o frecventă prezenţă ploeşteană: **Zoe** şi Ion Scorţeanu sunt părinţii lui Alexandru (IB 1/60 G.V.) şi Maria (IF 25/62 Vin.); **Joe** sin **Iancu** îl botează, la 18 (era născut pe 15) Septembrie 1855, pe Constantin, fiul lui Niculae cărciumaru şi Maria (botezaţi, 70); **Zoiţa** este fiica lui Alecu Grecu logofăt (IF 9/32 B.V.) şi a Ecaterinei (IF 8/38 N.N.); **Zoiţa** şi Mihai **Drăgulănescu** (IB 23/39 Vas) şi **Zoiţa** şi Nicolae postelnicu (IB 14/43 Împ), **Zoiţa** şi Şerban Vasile (IB 11/53 Haral) au câte un Alexandru; **Joiţa** şi Stănică Marin o au pe Ecaterina (IF 35/42 G.V.), aceeaşi **Zoiţa** şi Stănică Marin, şi pe Sevastiţa (IF 6/47 G.V.); **Zoiţa** Elenca se cunună cu Nicolae Candiolnosu (IC 3/47); Costache Neagu logofăt se însoară cu **Zoiţa** Ion (IC 2/51 n.n.), iar Constantin (al lui) Achim m., cu **Zoiţa** Istrati (IC 17/58 Vin.); **Zoiţa** şi Ion spânu îl au pe Anton (IB 2/49 Pant); **Zoiţa** şi Eftimie Greceanu (IF 1/52 N.N.) şi **Zoiţa** şi Ion Marin (IF 36/63 Dt) au câte o Ana; **Joiţa**, soţia lui **Ghiţă**, botează la 20 Septembrie 1853 (botezaţi, 62); Ana sin **Joiţa** văduva se cunună cu Avram junele sin Niculae, la 12 Iunie 1855 (cununaţi, 18); iar **Joiţa** Stan cu Vasile Ciorcioiu (IC2 180/69); **Joe** sin Ioniţă croitor şi soru-sa Maria sunt nune, la 18 Ianuar 1858 (Condica pentru cununaţi, actul nr. 11); **Joiţa** Theodoreasca şi Constantin Theodoru sunt nuni, la 16 Ianuarie 1858 (cunun. 4 G.N.); **Joiţa** sin Stoean îl botează, la 10 Februar 1858, pe Haralampie (botezaţi, 1858); Lucsandra, fiica lui Marin m. şi **Zoiţa** (IF 50/53 Dt.); Ana, fiica lui Ion m. şi **Zoiţa** (IF 7/55 Pant.); altă Ana, fiica lui Costache Ioachim m. şi **Zoiţa** (IF 47/65 Tăn); Petra, fiica lui Constantin m. şi **Zoiţa** (41/58 Vas.); Chiriachi, fiica lui Nicolae m. şi **Zoiţa** (IF 4/62 Vas.); Ioana, fiica lui Oprea m. şi **Zoiţa** (IF 111/64 Vas); Constantini au Teodor căldărar şi **Zoiţa** (IB 40/50 Vin), Constantin Antonache şi **Zoiţa** (IB 9/50 Dt.), Ion tabacu şi **Zoiţa** (IB 27/56 Voiv), Luca Antonescu şi **Zoiţa** (IB 33/59 Dt.), Ion Marin şi **Zoiţa** (IB 7/63 Voiv); **Zoiţa** şi Nicolae pândar o au pe Zamfira (IF 19/56 N.N.); **Zoiţa** şi **Dumitrache** o au pe Călina (IF 3/59 Apos); **Zoiţa** şi Hristache Ion au o Dumitra (IF 57/60 Haral.); **Zoe** şi Iancu Iliescu lumânărar au o Elena (IF 21/63 Împ.); **Zoiţa** şi Nicolae Andrei îl au pe Badea (IB 1/65 Împ), **Joiţa** şi Antonescu Guţă pe Grigorie (IB2 111/67), iar **Joiţa** şi Ioniţă Dinescu pe Ion (IB2 969/68) şi pe Alexe (IB2 1063/70); **Joiţa** şi **Ghiţă** Negulescu (IB2 1160/69) şi **Joiţa** şi Năstase Dumitru au Ioni (IB2 704/70); Ioniţă birlic cismar şi Neaga (IF 30/42 Vin), Ioniţă cismar şi Niţa (20/51 G.V.), Nicolae pescar şi Biţa (IF 63/56 Tr.), Tănase aprodu şi Tinca (IF 28/44 Împ.), Radu militar şi Niţa (IF 46/61 N.N.) au **Zoiţe**. Numai pentru perioada 1832-1865 am numărat 14 fete care au fost botezate cu numele de **Zoe**, şi 175 fete botezate **Zoiţa** (IF, p. 354-9). O adevărată epidemie. (ZOE TRAHANACHE, familiar: **Joiţica**, **I**,I-IV, VII-IX; **II**,I, III-IV, VII-VIII; **III**,II, IV; **IV**,II, V-VI,VIII, XII, XIV, *O scrisoare pierdută*.)

Feciori. Ioniţă **Fecior** se însoară cu Zinca Vasile (IC 1/55 Pr.); Radu Ion **servitor** se însoară cu Ana Vlad (IC 30/65 Şt.). (UN FECIOR, *O scrisoare pierdută*.)

Mulţi dintre Sotirii din vremea ploeşteană a lui Caragiale vor fi devenit **Sotireşti**. **Sotir** cojocar şi Maria au un Ruse, născut la 26 şi botezat la 28 Octomvrie 1847; naş Ruse sin **preot** Sava (botezaţi, 42); **Sotir** olangiu şi Stana soţia sa îi cunună pe Gheorghe junele sin Stan **volentiru** cu Gana fata sin baba Zlata, la 6 Februar 1849 (cununaţi, 12); **Sotir**

sin Boiu botează, la 3 Avgust 1858 (botezați, 72). (SOTIRESCU, *Titircă, Sotirescu & C-ia*.)

Iar acum persoanele și profesiile din câmpul pieselor, în ordinea în care ele sunt menționate:

Un **amploiat**, *O noapte*, **I**,I, **II**,VII (i.e. RICĂ VENTURIANO). Da, avem și **amploiați**: Vasile Nuțu **amploiat** și Maria o au pe Aurelia (IF 49/64 G.V.); același – grafiat Vasile Nuță – **amploiat** și Maria o au și pe **Eufimia** (IF 7/62 G.V.).

TACHE pantofarul, finul lui Popa Tache, *O noapte*, **I**,II, **II**,I. Am văzut Tăchiți mai sus. Dacă vreți, un **Tache** cismaru și Nița sunt părinții Mariei (IF 9/56 Pant.).

POPA Zăbavă, *O noapte*, **I**,II; popa Pripici, *O scrisoare*, **I**,I. Ținând seama de numărul mare de biserici din oraș, erau și numeroși **popi**: Sterian sin **popa** Dobre era **preot** și **propietar** în mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.170); Tudorache **Popa** Grigore și **Zoița** au o Elena (IF 11/35 G.V.); **Dumitrache popa** și Maria (IF 1/36 N.V.) și Marin **popa** și Manda (IF 52/52 Tr.) au câte o Maria; Stroe Vlad **preot** și Păuna o au pe Smaranda (IF 15/34 B.V.); Constantin (al lui) Vasile **Popa** se însoară cu Maria Tănase (IC 16/46 Ion), Ghiță (al lui) Stan **popa**, cu Ioana Vișan (IC 18/46 H.), Maria fata sin **Preotu** Stati se mărită, la 23 Ianuar 1855, cu Dimitrie junele sin Voica văduva (cununați, 8), Andrei (al lui) Gheorghe **preot** se însoară cu Arghira (a lui) Simion **preot** (IC 4/55 D), Constantin (al lui) Nițu **popa**, cu Tudora Oprea (IC 3/56 Tan), Ion (al lui) Petre **preot**, cu Ana (lui) Ion **preot** (IC 15/56 Ion), Elena (a lui) Radu **Popa** se mărită cu Ioniță Florea (IC 10/56 Vv.), Dobre (al lui) Rada **popa** se cunună cu Elena (lui) Maria V[ăduv]a (IC 13/56 Vin.), Nicolae (al lui) Vasile **Popa**, cu Maria Ivan (IC 8/59 VV), Tănase (al lui) Zamfir **popa**, cu Stanca Șerban (IC 6/59 VV.), Ion (al lui) Andrei **popa**, cu Elena (a lui) Năstase Tăriceanu (IC 2/60 H.; ce combinație!), Ana Stan **Popa**, cu Alexe Ion Sulica cismar (IC 10/60 Ș), Ion (al lui) Ion **preot**, cu Steliana Hristea (IC 9/62 G.n.), Maria (a lui) Matei **preot**, cu Oprea Alexe (IC 2/63 Sp.), Năstase (al lui) Năstase **preot**, cu Maria Tudose (IC 9/63 Împ), Constantin (al lui) Nicolae **preot**, cu Spiridoana Vasile (IC 9/63 Vin.), Despa (lui) Nicolae **Popa**, cu Costache Paraschiv Păcureț (IC 9/64 Sp.), Hrisia (lui) Marin **Preotul**, cu Ion Ștefan (IC 3/65 Ilie) Sîrma (lui) Ioniță **popa** Dumitru, cu Constantin Gheorghe (IC 4/65 Sp.), Constantin (al lui) Ion **preot**, cu Alexandra (lui) Miron **preot** (IC 7/65 N.V.); Panait sin **preotu**l Călin cu Maria îi cunună pe Atanasie june sin Gheorghe cizmar și **Spiridoana** fata sin Hristea (cunun. 2/53); **preotu** Sava hagiu îl botează pe Sava, fiul lui Panait **dohtoru** (botez. 12/54 G.N.); **Preotul Zaharia** și Curteza maică-sa îi cunună pe Radu văduvul sin Stănimir cu Elena văduva sin Penu, la 31 Ianuar 1857 (cununați, 7); Ghiță **preot** și Sultana le au pe Chiriachi (IF 11/53 Prec.) și pe Ioana (IF 1/60 Prec); **Ghiță preotu** Gheorghe și Salomia o au pe Elena (IF 12/63 Prec.); **preotu Zaharia** și Anghelina îl au pe Ilie; obraz **pr**[**eotul**] **Dimitrache** (botez. 74/54 G.N.); **preotu Ștefan** și Elena îl au pe Gheorghe (botez. 37/57 G.N.); Emanoil **preot** și Maria o au pe Elena (IF 72/61 Ștef); Stroe **preotu** Maxim și Ecaterina o au pe Barbara (IF 10/63 Ion); **preotu Ghiță** Stoenescu din Suburbiea Sf. Apostoli era martor la o declarație de naștere, la 26 Ianuarie 1866 (N, nenum.) etc.

GHIȚĂ ȚIRCĂDĂU, negustor, *O noapte furtunoasă*, **I**,II, **I**,VII, fostul cumnat al lui Jupân Dumitrache. Betiv, desigur – „n-a dat pe-acasă de trei zile", zice Chiriac; „Cine știe în ce **cârciumă** s-a-nfundat!...", adaugă Dumitrache; „Era afumat rău nenea **Ghiță**", întărește Ipingescu. Pe Zița, soția lui, sora Vetii, „N-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună", zicea Dumitrache. Ba, noaptea, „a tratat-o cu insulte și cu bătae", de a trebuit să intervină poliția, Ipingescu dresându-i el procesul-verbal. („Nu i-am *adresat* eu procestul-verbal atuncea noaptea"?, ar scrie astăzi Nenea Iancu, dacă ar mai fi fizic printre noi, luând cuvântul subliniat de la un personaj din zilele noastre, din această instituție chiar, secretar general la Prefectură, acum subprefect, semn că lumea lui Caragiale n-a pierit din Ploești nici azi, fiind încă productivă.) Astfel că, excedată de așa trai, Zița năvălește țipând: „Nene, moartă, tăiată, nu mai stau cu mitocanul, scapă-mă de **pastramagiul**!". „Un

mitocan", întărește și Jupân Dumitrache", „zice că-i **negustor**" (**I**,II; sublinierile mele, O.O.). „Uf! țățico, mașer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu **pastramagiul**! Să trăesc eu cu un mitocan!" „Mitocane, **pastramagiule**! la polițiune! vardist!", strigă Zița (**I**,VII; sublinierile mele). Bufet asortat. Pe un **Țărcădău**, o să-l vedeți puțin mai jos, pe o listă de alegători ploeșteni, cu Luca Caragiale. În capitolul *Arhitectura*, din *Monografia orașului Ploești* a lui Sevastos, Toma T. Socolescu enumeră, între hanurile dispărute, „pentru pitorescul numelui lor", și un han **Țârcădău** (Sevastos, p.183).

Cârciumi erau în Ploești, ca ciupercile. Pintilie sin Grosu **cârciumar** era chiriaș în **prăvălia** lui Nicolau din mahalaua Sfinții Împărați, cu **Iordache** sluga sa (*Catagrafia 1838*, p.25); **Ghiță** Iser, ungurean, supus K.K., scutit de bir, **cârciumar**, era chiriaș cu Dumitra, soție, Mincu, fiu, Chiva, fiică, și Nicolae (slugă) în hanul lui Dinu din Sf. Vineri (*Catagrafia*, p.214); David Marin, ungurean, iertat de bir, **cârciumar**, era chiriaș în prăvălia **popei** Ichim din Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.78); Gheorghe **cărciumar/cârciumar** și **Zoița** au o Ană (IF 8/52 Ion) și o Dumitră (IF 37/55 Vin.); **Joe** sin **Iancu** îl botează pe Costandin al lui Niculae **cârciumaru**, la 18 Septembrie 1855 (botezați, 70), iar Teodora sin Peniu **cărciumar**, la 3 Iulie, pe Teodor, născut la 25 Iunie 1855, fiul Anei și al lui Ioan Zograf (botezați, 51); Matache **cârciumar** și Maria au o **Zoița** (IF 24/54 G.N.); Nedelia, născută la 14 și botezată la 19 Martie 1858 de Stroe Prodan, este fiica Chiranei și a lui Ioan Nicolae **cârciumar** (botezați, 33); **Ghiță cârciumaru** și Zanfira (IF 4/60 Voiv.) și **Ghiță cârciumaru** și Despa (IF 27/60 Pant) au câte o Sultana; Gheorghe Constantin **cârciumar** și **Zoița** îl au pe Constantin (IB 37/61 Tăn.); Petre **cârciumar** și **Joița** o au pe Stana (IF 13/62 N.N.); Haret Sterie, 50 de ani, **cârciumaru** din Sfânta Vineri, este tată la 11 Fevruarie 1866, **Naie** Dimitriu vecin, 41 ani, lumânărar, fiind martor la declararea copilului (N, Dos.5/1866); **Dumitrache** Iliescu, 36 ani, **cârciumar**, la 16 Ianuarie (N, Dos.5/1866), **Tache** Niță, 52 ani, **cârciumar**, suburbia Sf.Ioanu, strada Câmpini[i], la 14 Octombrie (N, 635), Simion Nedelcovici, 45 ani, **cârciumaru**, Suburbia Sf. Ioanu, str. Câmpini[i], la 14 Maiu (N, Dos.5/1866; dacă și-ar păstra blasonul, Bujor Nedelcovici ar trebui să dea de băut) și la 16 Iulie – Simion Nedelcoviciu, **cârciumar** – (N, 488), Simion Nidelcovici, de ani 46, **cârciumar**, suburbia Sf.Ioan, strada oilor, la 15 Octombrie (N, 641), Simion Nidelcovici, de ani 46, **cârciumaru**, Suburbia sf. Ioanu, strada Petre Ulieru, la 22 Octombrie (N, 661), Petre Negulescu, de ani 33, **cârciumar**, suburbia sf.Treimi, strada Târgoviști[i], la 15 Octombrie (N, 642), Ghiță Petre, de ani 30, **cârciumar**, suburbia sf. treimi, strada sărbească, la 23 Decembrie (N, 789), toți în 1866, sunt martori la declararea unor copii. A-i pomeni pe toți cârciumarii din Ploești, ar fi ca și cum am număra traversele de cale ferată.

Pastramagii erau, desigur, și la Ploești. Constantin Teodor **pastramagiu** se căsătorește cu Zinca Vlad (IC 5/32 VV.); la 28 Octomvrie 1847, Velica sin (sic!) Gheorghe **pastramagiu** și Zanfira sin Gheorghe **pastramagiu** erau nașe de botez, la biserica Sf. Gheorghe Nou (botezați, 43 și 44).

Ciocoi („bate în ciocoi", IPINGESCU, **I**,IV). Dimitrie **ciocoi** și Anastasia îl au pe Ilie, născut la 27 Febr. și botezat la 5 Marte 1850 (botezați, 16); Ilie copilu sin Dimitrie **ciocoi** moare la 27 August 1851 (morți, 26); Anastasia soția lui Dimitrie și Teodora sin Dimitrie **ciocoi** mor la 23, respectiv 24 Dechemb. 1851 (morți, 54, 55); la 12 August 1854 este înhumată Minca sin Dimitrie **ciocoiu** (morți, 37); Iancu **Ciocoiu** îl botează, la 8 Septemvrie, pe Ioan, născut la 1 Septemvr. 1859, fiul Mariei și al lui Emanoil Ioachim din mahalaoa Sft. Vasile (botezați, 50); Filip **arendaș** și Anghelina au o **Zoița** (IF 17/35 Ion); **Iordache** Tănase grec, **arendaș** și **propietar** din mahalaua Buna Vestire (*Catagrafia 1838*, p.175); Gheorghe sin popa Țifu, grec, **arendaș** și **propietar** din Sfinții Împărați (*Catagrafia*, p.29); Dumitru Vasiliu, grec, **arendaș** și chiriaș din Sf. Troiță (*Catagrafia*, p.40); Costandin Pogoneanu, grec, boer caftanlâu, **arendaș** și chiriaș; Ivan sin Vasile, grec, **arendaș** și **propietar**; Petrache Smeadu, grec, **arendaș** și **propietar**, toți trei din Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.74);

Costandin Gheorghiu, grec, **arendaș** și **propietar** din Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.129); Anastase sin Panait, grec, **arendaș** și **propietar** din Sf-ții Voevozi (*Catagrafia*, p.153); Mihail Debberoki, grec, **arendaș** și chiriaș; Apostolachi Rigiolu, grec, **arendaș** și chiriaș; Mihai sin Hristode, grec, **arendaș** și chiriaș, toți trei din Precista (*Catagrafia*, p.158-159); Anastase sin Costandin, grec, **arendaș** și chiriaș; Alecu Elefteriu, grec, **arendaș** și **propietar**, amândoi din Buna Vestire (*Catagrafia*, p.176-177); Nicolae Hangiu, grec, **arendaș** și chiriaș din Sf. Vineri (*Catagrafia*, p.215); Ioan **arindașu** cu Maria soția sa îi cunună pe Ioan junele sin Stan lăutaru și Mariea fata sin Stanca văduva (cununați, 17/1855); Tudor Ion **arendaș** se însoară cu Elena Ștefan (IC 13/60 Ion), **Ștefan** Dumitru **arendaș**, cu Alexandrina Nicolae (IC 4/61 G.v.), Nicolae Pârvu **arendaș**, cu Elena Trifan (IC 1/62 Vin.), iar Constantin **Ionescu arendaș**, cu Elena **Iancu** (IC 11/65 Înp.). (Fiindcă l-am întâlnit, notez aici și un Radu **Păturică** și Maria, părinții Caliței (IF 44/47 Haral.); Radu Stan **Păturică**, alături de Maria, părinții Floarei – IF 28/51 Haral; Radu **Păturică** și Maria au și un Constantin – IF 32/56 Haral; existau și mulți Dinu: **Dinu** cismar și Maria, IF 17/45 Spir.; Niță **Dinu** și Tudora – IF 8/54 Tăn.; **Dinu** Oancea și Marina, IF 8/56 Haral.; **Dinu** lăutaru și Maria, IF 25/60 G.N., toți părinți de **Zoițe;** Ioan sin **Dinu** cu Gherghina au un Gheorghe, născut la 8 și botezat la 11 Februarie 1860 – botezați, 9).

Binagii (JUPÂN DUMITRACHE: „asta meșterul Dincă **binagiul** mi-a făcut-o", **II**,IX). Hagi Costea, **binagiu** din mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.161).

MIȚA (hipocoristic cu care Conul Leonida, acest soț în serie, își alinta prima soție, ca și pe cea de-a doua, Efimița: „Zic: grăbește-te degrab', Mițule"; „Trebue să fie târziu, Mițule; ne culcăm? EFIMIȚA:

douăspce trecute, bobocule.”; „Mițo, ai zis matale fetii”, **I**,I; „Mițule, nu-i nimica”; „Mițule, asta dumneata știi”; „Mițule, stăi, nu te importa degeaba”; „noapte bună, Mițule”, „Nu te mai culca cu fața-n sus, Mițule”, **I**,III; „Nu-i lucru curat, Mițule!”; „Nu te speria, Mițule”, **I**,IV). Eponime am văzut deja.

Zavragii, *Conul Leonida*, sc.IV; *O scrisoare*, **II**,I. Dumitru **Zavragiu** și Maria au o Trandafira (IF 26/42 Vin.); Lamba (a lui) Tudor **Zavera** se mărită cu Ivanciu Radu (IC 4/50 Înp.); Andrei este fiul lui Tudor **Zavera** și Stana (IB 14/56 Dt.); Tudor **Zaverca** și Stana au o **Zoița** (IF 27/60 Dt.); Dumitru (al lui) Tudor **Zavera** se însoară cu Mihaleca Anton (IC 4/63 D.).

Băcani (băcanul din colț, *Conul Leonida*, sc.V). Gheorghe sin Minea, **băcan** și **propietar** în mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.25); Pascu sin Ion, **băcan** și **propietar**; Tudor sin Preda, **băcan** și **propietar**, amândoi în Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.71-72); Neculaie sin Nicolae, **băcan** și **propietar** în Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.129); Iancu sin Culaie, **băcan** și **propietar** în Precista (*Catagrafia*, p.167); două Lucsandre sunt fiicele lui Dobre **băcan** și Rada (IF 23/39 Prec.) și Dumitru **băcan** și Rada (IF 14/40 Vas.); **Zoița** este fiica lui Gheorghe **băcan** și Anghelina (IF 22/40 Prec), și a lui Petre **băcan** și Iova (IF 4/43 Voiv.); Ana, a lui Ion **băcanu** și Ecaterina (IF 29/45 G.N.); Raiciu **băcan** cu Anghelina soția sa cunună, la 26 Februarie 1850 (cununați, 12); Nedelciu **băcan** și Sofia o au pe Ioana, născută la 4 și botezată la 5 Noembrie 1850 (botezați, 72); Moise **băcanu** și **Zoița** îl au pe Chirilă (IB 40/52 G.V.); Alexandru Sava **băcan** se însoară cu Teodora Stan (IC 11/50 Ion), Nicodem junele sin Stanciu mocan **băcan**, cu Paraschiva fata sin Jelescu **băcan**, la 12 Februar 1850 (cununați, 8), iar Nicolae Gheorghe **băcan**, cu **Zoița** Hristea Panait (IC 10/61 Împ.); Nicolae **băcan** și Manda au o **Zoița** (IF 89/57 G.N.); **Ghiță** Lăzărescu **băcan** și Sevasta au o Sofia (IF 30/65 Împ).

Bărbieri („Și mă cere d-un **bărbier**...”, cântă Iordache, *D-ale carnavalului*, **I**,I). Dumitru sin Radu, **bărbier** și **propietar** în mahalaua Sf. Ioan (*Catagrafia 1838*, p.69); Nicolae sin Ion, supus K.K. și scutit de bir, **bărbier** și **propietar** în Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.128); Trandafir sin Gheorghe, **bărbier** și chiriaș în casa lui Miu din Precista (*Catagrafia*, p.157); Gheorghe sin Preda, **bărbier** și **propietar** în Sf. Vineri (*Catagrafia*, p.228); Chiril este fiul lui **Ghiță bărbieru** și Mihalcea (IB 19/42 Vin); **Ghiță bărbier** și Ecaterina sunt părinții Teodorei (IF 31/45 Vin); Nicolae **bărbier** este tată, la 4 Aprilie 1845 (botezați, 17); Gheorghe **bărbier** cu Floarea, soția sa, îl cunună, la 13 Mai 1846, pe Ioan văduv sin Radu muncitor, cu **Joița** văduva sin Marin (cununați, 10); Gheorghe **bărbier** este naș de botez, la 20 Iunie 1845 (botezați, 35); Maria, soția lui **Iordachi bărbieru**, o botează, la 4 Septembrie, pe Filofteia, născută la 30 August 1855, fiica lui Voica și Lambe tutungiu, mahalaua Sf-ții Împărați (botezați, 68); **Nae bărbier** și Aghena au Constantini (IB 32/55 Haral; 23/57 Vas); **Nae bărbieru** și Aghiana au și o Paraschiva (IF 7/62 Vas.); Ioan **bărbier** și Paraschiva (IF 43/59 Dt.) și Alexandru **bărbier** și Ecaterina (IF 15/61 G.V.) au **Zoițe**; Ioan Goiciulescu, de ani 45, **bărbieru**, Suburbiea Precista, Strada Francesă, este martor, la 3 Martie 1866, la declararea copilului lui **Ghiță** Ștefănescu (N, inv.2/1865 [și 1866]).

FRICHINESCU (turcism licențios), spițer, *D-ale carnavalului*, **I**,I. N-am găsit, ne-a ferit Dumnezeu.

Spițeri. Neamțul D[l ?]. Cravse **spițer** văduv era chiriaș în mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.156); alt neamț, Echil Esoța **spițer**, supus K.K., era chiriaș în Sfântu Gheorghe (*Catagrafia*, p.130); Ioniță sin Alexe, sârb supus K.K., **spițer**, era **propietar** în Sfântu Ioan (*Catagrafia*, p.87).

NENEA IANCU, bogasier, *D-ale carnavalului*, **I**,III, **II**,I, IV, IX, XII, XIII, **III**,II, IV, VII. De-alde Iancu am văzut deja.

Bogasieri erau cu duiumul: Tudor **Bogasieru**, tatăl Ecaterinei (IF 14/33 Împ.); Dancu **bogasier** și Ecaterina au o Ralița (IF 4/34 G.V.); Neicu Radu, sârb, **bogasier**, **propietar**; Stan sin Done, arnăut, **bogasier**, **propietar**; Scarlat Ghica, **bogasier**, chiriaș în casa lui Ranet Bagrusian, toți trei în mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.14); Nicolae **bogasier** și Lucsandra (IF 8/39

Împ.), Năstase **bogasier** și Ioana (IF 7/43 Voiv.), Mihalache **bogasieru** și Voica (IF 49/45 Împ.), Mitu **bogasier** și Ecaterina (IF 18/52 Prec.), Toma Matei **bogasier** și Ioana (IF 60/60 Ștef) au Elene; Tudor **bogasieru** și Maria (IF 26/43 Împ), Ioniță **bogasier** și Maria (IF 13/43 Voiv.) și Ion **bogasier** și Ana (IF 50/56) au Elisabete; Gheorghe **bogasieru** și Rada au gemenii Manda și Gheorghe, născuți și botezați la 14 Martie 1846 de Manda sin Pană, respectiv Elenca sin Nicolae (botezați, 12 și 13); Ion Radovici **bogasier** se însoară cu Elena **Zaharia** (IC 13/56 Înp.), Nicolae Gheorghe **Lache bogasier**, cu Ioana Ion (IC 12/60 St.); Trifu **bogasieru** și Ana (IF 23/52 Voiv) și Nicolae Grecu **bogasier** și Lina au câte o Constantină; Alexandri au Tudor **bogasieru** și Tudora (IB 12/37 Voiv), Petre **bogasier** și Teodora (IB 44/52 G.N.), Ioniță **bogasieru** sin Nicolae și Luxandra (IB 18/62 Împ) și Vasile Hristache **bogasier** și Ecaterina (IB 28/64 Prec); Marii au Dache **bogasieru** 21/32 Împ), Zane **bogasier** și Lucsandra (IF 53/41 Haral), Matei **bogasieru** și Ana (46/56 Împ), Teodorache **bogasier** și Maria (IF 58/61 Împ), Ion Minculescu **bogasier** și Maria (IF 34/61 Împ.); Andrei au Nicolae **bogasier** și Marica (IB 41/47 Vin); Constantini au Eosignic **bogasier** și Maria (IB 13/44 N.V.), Constantin **bogasier** și Steliana (40/45 G.N.), Ion **bogasier** și Eufrosina (IB 7/54 Ion), Dinu **bogasier** și Luxandra (IB 36/55 G.V.), Ion **bogasier** și Steliana (IB 9/57 Împ), și Dumitru Stanciu **bogasier** și Ecaterina (IB 22/61 Prec); Anton **bogasieru** și Maria o au pe Ana (IF 32/57 Vin); Ion **bogasieru** și Nastasia, pe Chiriachi (IF15/57 Voiv); Mitu **bogasier** și Ecaterina, pe Sevasta (IF 16/59 Prec.); Marcu Maier **bogasier** este tatăl lui Beia (IF 1/64 Istr).

Și **precupeți** („eu nu sunt **cupeț**, sunt particoler", se apără PAMPON, *D-ale carnavalului*, **III**,VII): Radu Dumitru, **precupeț** și **propietar** în mahalaua Sfinții Împărați (*Catagrafia 1838*, p.21); Anghel sin Mavrodin, sârb, **precupeț** și **propietar** în Sf. Troiță (*Catagrafia*, p.37); Vasile sin Sava, **precupeț** și **propietar**; Stanciu sin Dobre, **precupeț** și **propietar**; Ioniță sin Gheorghe, **precupeț** și chiriaș, toți trei în Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.75-76); Guță sin Neagu, **precupeț** și **propietar**; Ivan sin Neagu, **precupeț** și **propietar**, amândoi în Sf. Pantelimon (*Catagrafia*, p.139 și 142); Scarlat sin Dumitru, scutit de bir, supus K.K., **precupeț** și **propietar**; Nicolae sin Ion, **precupeț** și **propietar**; Ioniță sin Gheorghe, **precupeț** și **propietar**, toți trei în Buna Vestire (*Catagrafia*, p.174); Voicu sin Udrea, **precupeț** și **propietar** în Sf. Vineri (*Catagrafia*, p.223); Andrei **precupeț** și Nița (IF 9/40 Voiv) și Barbu **precupeț** și Paraschiva (IF 53/64 Vas) au **Zoițe**; Nicolae Ion **precupeț** se însoară cu Ioana Stoica (IC 14/55 Vas); Bucur **precupețu** și Tița o au pe Zanfira (IF 26/57 Voiv.); **Ghiță precupeț** este tatăl Stelianei (IF 22/62 B.V.).

Și **doctori** (ZOE: „am aflat de la **doctorul**", *O scrisoare*, **II**,IV; sublinierea mea): neamțul Ion Birder **dohtor**, supus K.K. locuia cu chirie în mahalaua Precista (*Catagrafia 1838*, p.171); ungurul Tarabaș **dohtor**, supus K.K. locuia cu chirie în prăvălia lui Stănică din Sf. Vineri (*Catagrafia*, p.211); ungureanca Ana Moroșan **dohtoroaie** locuia cu chirie în casa lui Ilie Murgulaș din Sf. Spiridon (*Catagrafia*, p.96); Ana **doftoroaia** o botează, la 27 Iulie, pe Ivana, fata Mariei și a lui Ivan rândaș, născută joi, 18 Iulie 1840 (botezați, 19); **Zaharia** sin Tudor **doftoru** botează, la 19 Februarie 1839 (botezați, 2); Tudor **doftoru** și Maria au gemenii Stilian și Marina, născuți la 13 și botezați la 18 Decembrie 1840 (botez. 39, 40 G.N.); Panait Steri **doftoru** botează în 1857 (botezați, 92); Costache (al lui) Sachelarie **doctor** se căsătorește cu Chiriachi Mitu (IC 3/59 Pr.); la 6 Februar 1855 este botezată Evghenie – născută la 31 Ianuar, fiica lui Panait **doftoru** și Elena; naș㠖 Evghenia sin **preotu** Sava hagiu (botezați, 8); Gheorghe sin Panait **doftor** botează un Dimitrie, la 13 Marte 1855 (botezați, 20); Mariea, născută la 20 și botezată la 27 Aprilie 1861, este fiica lui Panait **doftoru** sin Stere și Elena (botezați, 30; IF 30/61 G.N.).

Și **birjari** (DANDANACHE: „dar **birzarul**", *O scrisoare*, **IV**,II). Gheorghe **birjar** se căsătorește cu Dumitra Dumitru (IC 8/49 Vin.), Ion (al lui) Dan **birjar**, cu Nastasia Ion (IC 12/52 Ion), Ene (al lui) Dan **Birjar**, cu Maria Ion (IC 11/53 Tr.), Panait (al lui) Ilie

birjar, cu Ecaterina Constantin (IC 1/58 Vin.), Istrate (al lui) Stan **birjar**, cu Maria Gheorghe (IC 5/62 Vin.), Ene (al lui) Dumitru **birjar**, cu Maria Ion (IC 2/63 Pr.); Dumitru **birjar** şi Efrusina o au pe **Zoe** (IF 39/57 G.V.), iar Mihail **birjar** şi Elena (IF 37/64 Voiv.) şi Iordache birjar şi Voica (IF 16/65 Sava), au câte o **Zoiţa**.

MITICĂ (UN TÎNĂR: „i-am zis lui Mitică"; „al dracului Mitică!"; „Asta era intriga lui domnul Mitică" etc, *1 Aprilie*). Mitică era şi el ploeştean, uneori scriitor. În orice caz, domn. La 29 August 1848, se naşte Anica – botezată la 12 Septembrie, fiica lui **Mitică** vătaf de aprozi şi Anica (botezaţi 45/48; IB 45/48 G.N.), la 23 Septembrie 1850 Elena, fiica lui **Mitică** scriitoru şi a Elenei, din mahalaua Sftu Ioan – botezată la 26 Octomvrie, naş fiind Androne Murgulescu (botezaţi 68/50); la 18 Dechembrie 1852 Profira, fiica D. Anica şi a DD. **Mitică**, botezată la 27, naş DD. Androne Murgulescu (botez. 53/52); la 22 Mai 1854 Maria, fiica Anicăi şi a lui **Mitică** Jălescu, botezată, la 20 Iunie, de acelaşi Andronie Murgulescu (botezaţi, 50); Dumitru **Mitică** şi Ana o au pe Zinca (IF 28/63 G.N.). La Republica din Ploeşti, „**Mitică** Călinescu a fost văzut cu revolverul – spunând mulţimii «că douăsprezece districte [fix] s-au răsculat»." (Sevastos, *Monografia Ploeşti*, p.59; sublinierea mea).

La acestea adăugăm trei profesii ce se subînţeleg.

Aceea de **lampagiu** (Rică Venturiano se plânge că a dat de o stradă „fără **lampe gazoase**"; **II**,II, subl. mea): Constantin, fiul lui **Nae lampagiu** şi Constantina (IB 73/60 Voiv); Petra, fiica lui Gheorghe **lambagiu** şi Dobra (IF 23/62 Vin.); Pena, fiica lui Gheorghe Ion **lampagiu** şi Bucura (IF 22/62 Tăn); Maria, fiica lui Vasile **lampagiu** şi Stanca (IF 18/64 Sava), şi de **felinargiu** (Cetăţeanul turmentat se duce „supt un **felinar**" să citească scrisoarea; **I**,VII, subl. mea): Ioniţă (al lui) Ion **felinar** se însoară cu Dobra Dincă Arsenie (IC 26/61 Sp.).

Aceea de **podgorean** sau de **vier** a lui Mache Razachescu: Stan sin Stoica, **podgorean** şi **propietar** în mahalaua Sfinţii Împăraţi (*Catagrafia 1838*, p.31); Manolache sin Mihai, **podgorean** şi **propietar** în Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.75); Crăciun Borcea, **podgorean** şi **propietar** în Sf. Ioan (*Catagrafia*, p.83); Nicolae sin Pârvu, **podgorean** şi **propietar**; Gheorghe sin Costea, **podgorean** şi **propietar**, amândoi în Sf. Dumitru; la primul mai şedeau, de pomană, adică nu plăteau chirie, încă doi podgoreni: Nicolae sin Nicolae **podgorean** şi Dragomir sin Gheorghe **podgorean** (*Catagrafia*, p.182-183); Enuţă sin Tudosa, **podgorean** şi chiriaş în Sf. Gheorghe (*Catagrafia*, p.127); **Zoiţa** (a lui) Grigore **Potgoreanu** se mărită cu Constantin (al lui) Ion **Popescu** (IC 13/32 Sp.); Ion (al lui) Gheorghe **podgorean** se însoară cu Bălaşa Dumitru Olteanu (IC 16/32 Sp.), Florea Mihalache **podgoreanu**, cu Elena Sterie (IC 5/40 Pant.), Vasile Crăciun **podgorean**, cu Ştefana Vasile Drideanu (IC 6/52 D.), Pârvu Dumitru **Podgoreanu**, cu Maria Tudor (IC 19/56 VV.); Nicolae **podgoreanu** botează un Nicolae, la 9 Iulie 1854 (botezaţi, 58); Păuna (a lui) Gheorghe **Podgoreanu** se mărită cu Nestor Nicolae (IC 12/61 G.v.), Ecaterina (a lui) Gheorghe **potgor[eanu]**, cu Gheorghe Ştefan **cârciumar** (IC 6/62 Ion), Chira (a lui) Nicolae **Podgoreanu**, cu Gheorghe Stoicu (IC 2/63 N.v.), iar Maria (a lui) Udrea **Podgoreanu** şi Tudor Nicolae Bărcănescu deschid seria nunţilor la biserica Sf. Dumitru în 1864 (IC 1/64 D.); Ion (al lui) Vasile **vieru** se căsătoreşte cu Elena Zaharia Gâlă (IC 9/62 Şt.).

Şi aceea de negustori **lipscani**, care erau grupaţi pe strada cu acelaşi nume, din Ploeşti şi din *Scrisoarea pierdută* (**II**,VI). În studiul introductiv la *Catagrafia 1838*, d-l Sorin Iftimi spune că bogasierii erau negustori prosperi, „cu mărfuri de Lipsca" (p. XXIV), mărfuri dosite cu totul de transcriptor căci, la nici unul din cei 31 de bogasieri (pe care i-am adunat din tabelul de la pagina următoare a studiului), nu am întâlnit aşa ceva. Ioniţă Anton **lipscan** se însoară cu Dobriţa Stoian (IC 11/53 G.n.), iar Vasile Dumitriu **lipscan**, cu Sofia I. Polihron (IC 4/65 Împ.).

Îmi îngădui să mai adaug câteva nume ce se întâlnesc, afară de acestea din teatru, în proza lui Caragiale:

Anghelache. Anghelache cavafu şi Elenca au fiica Stanca (IF 16/35 Haral.); Vasile

Anghelache se căsătorește cu Maria Ivan (IV 3/37 D.); alt Vasile **Anghelache** (sau același?), cu Pena Raiciu (IC 12/45 D.); și Nicolae **Anghelache,** cu Dobra **Dumitrache** (IC 3/54 Tr.); **Anghelache** Dumitrescu și Maria au o **Zoița** (IF 35/62 Ștef).

Cănuță. Teodor Constantin se căsătorește cu Zamfira (a lui) **Cănuță** (IC2 82/88).

Hagi Ilie lumânăraru. Ilie lumînărar are un fiu Andrei (IB 45/32 Împ); **Ilie lumânărar** cu Elenca o au pe Paraschiva (IF 48/42 Vin.); același **Ilie lumânărar** și Elena o au pe Irina (IF 33/55 Vin.); și tot o Irină, **Ilie Mincu** și Elena (IF 30/57 Împ.). Deși îl găsim ba în mahalaua Sfinții Împărați, ba în suburbia Sfânta Vineri și din nou în suburbia Sf-ții Împărați, este una și aceeași persoană. Foarte avută, fiindcă a devenit hagiu și a fost și ctitor la clădirea Gimnasiului Sfinții Petru și Pavel. Ilie lumânărarul avea mai multe proprietăți imobiliare, pe care le folosea cu rândul, închiriindu-le alternativ. Într-o casă a sa a stat cu chirie familia avocatului Luca Caragiale. Avem temei să credem că acea casă, care ulterior a intrat în posesia familiei Dobrescu, este actualul Muzeu memorial „Ion Luca Caragiale". Înfățișarea ei corespunde perfect cu descrierea pe care i-a făcut-o Caragiale. În plus, ținea de suburbia Sfinții Împărați, aflându-se foarte aproape de această biserică. La Sfinții Împărați se căsătorea și un băiat al său, Andrei Iliescu lumânărar, cu Ecaterina Nicolae (IC 7/62 Împ.).

Haralambie. Haralambie Stoian **cântăreț** se căsătorește cu Teodora Minea (IC 6/64 Înp.).

Lache. Gheorghe **Lache** și Lazarina sunt părinții lui Ion (IB2 1055/67).

Lefter: Năstase **Lefter** vistier (asociere de teatru absurd) se căsătorește cu Ana Manolache (IC 10/34 Pr.); **Lefter** sin Ene plugar și propietar în mahalaua Sf. Haralambie (*Catagrafia 1838*, p.106); **Lefter** Ene și Constantina o au pe Smaranda (IF 20/34 Haral.); **Lefter preot** sin Toma este **propietar** în mahalaua Sf. Haralambie (*Catagrafia*, p.107); **Lefter** este fiul lui Apostol **preot** sin Lixandru din mahalaua Sf. Nicolae Vechi (*Catagrafia*, p.195); **Lefteria** este fiica lui H[agi] Anton cofetar din mahalaua Sf. Spiridon (*Catagrafia*, p.66); Marin, fiul lui **Lefter preot**, se căsătorește cu Ana Ion (IC 1/40 Ilie), Manda **Lefter**, cu Petre (al lui) Radu m. (IC 4/54 Sava; cum ar fi să citim *ad litteram*, fără parantezele noastre?); **Lefter** și Ioana o au pe Alexandra (IF 56/57 Spir[idon]); **Lefter** cojocar și Cristina o au pe Maria (IF 54/61 Împ.).

Petre **Protopopescu** și Maria au o Sofie (IF 14/48 B.V.), o Marie (IF 1/53 B.V.) și o Varvară (IF 6/60 B.V.).

Ion **Sfetcu lumînărar** se căsătorește cu Luxandra Mihalea (IC 8/55 Împ.).

Încheind această listă, care s-ar fi putut întinde pe câteva zeci de pagini, trebue să recunosc că există și părerea superioară, pe care noi o coborâm la Ploești, că Mitică & Co. ar fi bucureșteni: „Cei mai mulți dintre eroii săi au fost botezați, fie și în chip șăgalnic, dar nu totdeauna urmărind efectul umoristic, cu nume biblice, opuse celor neaoșe, ori prea «necreștine»: Dumitru (cu diminutivul bucureștean Mitică), Gheorghe (Ghiță), Ștefan (Fănică), Nicolae (Nae), Spiridon etc." (C.Trandafir, *Efectul Caragiale*, p. 44.) Lăsând la o parte îndoiala, biblică și ea, înainte de a fi carteziană, că Dumitru, Gheorghe, Nicolae și Spiridon, ar fi nume biblice – creștine însă, da! – n-am decât să regret că amicul meu, Costică Trandafir, n-a putut să răspunză invitației ce i-am făcut, spre a se scoborî la Ploești, din Olimpul de la Câmpina (cum au făcut-o amicii Serghie Bucur și Christian Crăciun, venind de la Florești), a fi aici de față și a ne da o replică. La pahar.

Să adăugăm la lista de mai sus și ziarul „**Vocea Patriotului Naționale**", *O noapte furtunoasă*, **I**,IV, **II**,IX, care poate avea un corespondent în „**Vocea Prahovei**". Foaie politica, literaria si scientifica, Plouesci, 11 Iunie 1875-[Iunie] 1877 (Hodoș, Ionescu, *Publicațiunile*, p.787). Eventual și „**Aurora Democratică**" pe care o citește Conul Leonida la București, sc.I, cu trimitere la gazeta „**Democrația**", Ploesci, 21 August 1869-16 Mai 1871, Director Al. Candiano-Popescu (Hodoș, Ionescu, *Publicațiunile*, p.187).

Închizând, spre sfârșitul vieții, cercul teatrului cu proiectata *Titircă, Sotirescu& C-ia, Comedie în 3 acte*, deși acțiunea urma să

se petreacă la Bucureşti – primul act, şi la Dobreni – următoarele, *persoanele* rămânând în genere cele din *Noaptea furtunoasă*, dar la altă vârstă, fiind cu 25 de ani mai mari, dacă s-ar fi derulat în 1904, sau cu 27, dacă ar fi fost în 1906, Caragiale ţine să aducă primul personaj, pe Dumitrache Titircă (mare agricultor, mare proprietar, capitalist puternic, petrolist, senator guvernamental), eri (45), azi 70 (vezi *Titircă, Sotirescu & C-ia*, p. nenumerotate), la baştină, adică din nou la Ploeşti, căci unde putea fi acesta petrolist, dacă nu în urbea de pe malurile Dâmbului?

Să ne reamintim că „1. Alexandru Candiano **Popescu**; 2. Radu Stanian; 3. Stan **Popescu**; 6. **Tache** Drăghiceanu; 9. Dimitrie Călinescu; 10. **Preotul Ştefan** Dinicescu; 11. **Preotul** N-lai Ioachimescu; 12. **Preotul** Bănică Rădulescu; 13. **Preotul** D-tru Teodorescu; 14. **Ghiţă Popescu**. 17. Costache **Ionescu**; 18. **Ştefan Ionescu**; 19. D-tru Rădulescu; 27. Avram **Ionescu**; 28. **Ghiţă** Nicolescu; 34. **Nae** Mărunţeanu; 36. **Iordache** D.Minculescu" şi alţii au fost tovarăşii lui I.L.Caragiale şi „acuzaţi că în ziua de 8 August 1870, în oraşul Ploeşti, au comis atentat cu scop d-a surpa prin mijloace răsvrătitoare şi ridicare de popor, forma guvernului" (*Actul de acuzare*, în Sevastos, *Monografia Ploeşti*, p.105). Dintre aceştia, „Radu Stanian – într-un răspuns al său – s-a mirat: «Nu ştiu ce fapt se numeşte revoluţiune»..." (Sevastos, p.59). Caragialean.

Caragiale, care în acea zi luase sabia unui subcomisar de poliţie şi fusese numit „subcomisar în locul sbirului", de însuşi Candiano-Popescu, urmărea cu sufletul la gură arestările şi ancheta, stând mai mult pitit, în prima săptămână încuiat în casă de mama Ecaterina, spre a nu-şi aduce aminte cineva că l-a văzut între cei care au călcat poliţia. Spune el: „Mi-adusei aminte că am părinţi, cari m-aşteptau, şi mă dusei degrab acasă încins cu sabia mea peste jiletcă. Răposata mama era foarte bună, dar o femee de moda veche, un spirit reacţionar; era departe de a-nţelege importanţa politică a formelor democratice. Aflase tot ce se petrecea în oraş şi tremura de grija mea văzând că nu mai viu la dejun. Mi-a făcut o scenă grozavă – că de ce m-am amestecat cu derbedeii, că doresc s-o fac de râs în mahala, că vreau să grăbesc, poate, sfârşitul lui tata, care era grav bolnav; pe urmă mi-a poruncit aspru să rămân acasă. În zadar am protestat; în zadar i-am spus, arătându-i arma, că am o funcţiune publică de îndeplinit: mi-a luat sabia, pe care a aruncat-o, unde? nu ştiu, şi mi-a încuiat ghetele şi pălăria în scrin. O săptămână m-a ţinut astfel captiv, până s-a potolit primejdia. Atât mai bine!" (*Boborul*, *Opere*, I, 2000, p.449).

Situaţia era tensionată. „Cetăţeni"!, se adresau miniştrii în „Monitorul Oficial" din 9 August, „O tentativă atât de nebună cât şi de criminală a fost încercată la Ploeşti. Autorităţile constituite au fost atacate de Candiano Popescu cu o bandă de turburători, decişi, se vede, a aduce peirea patriei lor. / Asemenea fapte criminale şi mai mult decât oricând în asemenea momente sunt o trădare către naţiune. [...] Criminalii vor da seama justiţiei de faptele lor." (Sevastos, *Monografia Ploeşti*, p.93).

Ministerul de Interne dă, la 10 August, o *Relaţie asupra evenimentelor petrecute la Ploesci în ziua de 8 August curent*, publicată de ziarul „Pressa" la 12 August: „în ziua de 7 spre 8 August curent, o bandă numeroasă, având în cap pe Candiano-**Popescu**, Grigorescu, amândoi deputaţi, Matache Nicolau fost deputat şi primar, şi **Ghiţă Ionescu** au pus mâna pe telegraf şi pe prefectură ameninţând cu revolver pe **amploiaţii** în funcţiune, au vestit căderea Domnitorului, numirea unei regenţi în capul căreia s-ar găsi generalul N.Golescu şi între miniştri D. Ion Brătianu, iar D. Candiano-**Popescu** s-a instituit ca Prefect." (Sevastos, p.94; sublinierile mele).

„Trompeta Carpaţilor" a lui Cesar Bolliac („Răcnetul Carpaţilor", cum îi zicea Caragiale) discută, la 13/25 August, în termeni vehemenţi – observă Sevastos – „Răscoala din Ploesci": „Această trădare, pre timpul când s-a tentat a se face, este mai presus de acele trădări de tron; este trădare de *les-naţionalitate*, de *les-Statu-român*, de *les-patria*". (*Monografia Ploeşti*, p.95).

„Columna lui Traian" a lui B.P.Hasdeu, apărută cu întârziere, la 20 August, datorită întemniţării la Văcăreşti a redactorului,

anunță în acea zi valul de arestări început la 8 August: „Pela două post-meridiane cetățenii au început a fi arestați cu grămada: Colonelul Cretzulescu, Hasdeu, Căpitanul Mălinescu, Radu Michaiu, Costache Panaiot, Răchtivan, Ciocârlan, Serurie etc. etc. etc.! D.D. Carada și Pilat s-au ascuns; d. Candiano-Popescu, încercându-se a fugi în urma bucluculuiu, a fost prins.

De prin districte se povestesc grozăvii, mai ales din Ploesci.

Între ceilalți, d. Ion Brătianu a fost întemnițat la Pitesci, d. Misail în Slatina și d. Stologiano la Craiova. Nu avem încă nici o relațiune despre modul tractării prisoniarilor". (Sevastos, p.95).

Asupra acestui aspect, „Columna" revine, la 27 August: „...«Monitorul Oficial» răspunde cu naivitate, că d-abia doi s-au plâns de a fi fost bătuți, anume dd. Stan Popescu și Petru Apostolescu, fără însă a fi în stare de a arăta pe acei ce-i bătuseră. Ciudat!" (Sevastos, p.95).

Dramatismul situației era sporit de situația tatălui, care, cum am văzut, „era grav bolnav". Zăcea de idropică. La o lună de zile după Republică, în 10 Septembrie 1870, Luca Caragiale închide ochii. (Cioculescu, *Caragiale*, p.280.) Încă nu se terminase ancheta, recizitoriul Procurorului General fiind încheiat la 22 Septembrie. În aceste condiții, Caragiale nu se mai prezintă la Tribunalul Prahova, unde era copist. „Părăsindu-și serviciul din acea zi, Ion este destituit la 24 Octombrie." (Cioculescu, *Caragiale*, p.280). Caută să-și piardă urma și va pleca la București. Atent mereu la ceea ce se petrecea cu republicanii.

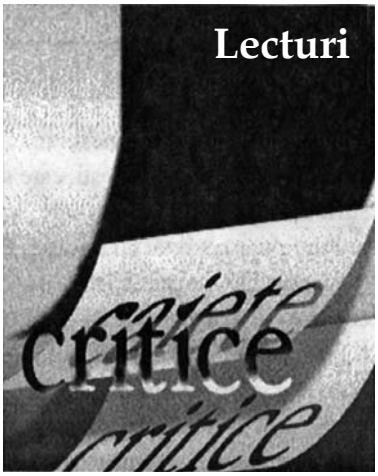
Chiar dacă afirmația lui Nicolae Fleva din pledoaria susținută în fața Curții cu Juri din Târgoviște, publicată în cartea sa *Procesul lui 8 August: Apărarea făcută celor 41 acuzați*, Tipografia Curții, „Lucrătorii asociați", București, 1871, este exagerată: „Toată societatea din Ploești se află trasă la banca acuzaților și s-ar fi adus de era cu putință orașul întreg" (Sevastos, p.115), pentru cineva implicat în acele evenimente nu strica o prudență și mai exagerată.

Abia peste mai bine de un sfert de secol, în 1896, se va mărturisi Caragiale ca republican: „Astăzi, când sper că s-a prescris vina mea contra monarhiei, am curajul s-o spun cu mândrie. Da, am fost unul dintre cei mai aprigi susținători ai ordinii în Republica Ploeștilor. Ceasuri glorioase, n-am să vă uit! Șeful meu, polițaiul, era simpaticul și bravul Stan Popescu". (*Boborul*, *Opere*, I, 2000, p.447).

Ar mai fi ceva. Ceva ce n-am făcut eu acuma, pentru că nu se pot face toate deodată și nici nu trebue chiar să le facă numai unul singur. Ceva ce s-a întrezărit numai, când eu am ciupit câte un cuvînt, ca un pizzicato; anume, limba vie și sforțându-se să se înnoiască, pe care Caragiale a luat-o de la Ploești și a consemnat-o și a fixat-o ca într-un documentar de epocă. Eu am ciupit numai câte o coardă. Închipuiți-vă însă când cineva va cânta cu tot instrumentul! Și aici n-am decât să regret că Profesorul Simache, creatorul unei salbe de muzee în județele Prahova și Dâmbovița, a cărui hărnicie nu s-ar putea povesti decât în basme, n-a mai apucat să-și vadă publicat volumul promis. Reproducerea documentelor, așa cum au fost scrise ele, va face posibilă adevărata identificare a lumii lui Caragiale. Deocamdată eu nu pot decât să sper și să-mi închipui. Mai ales că a fost odată să se întâmple.

Și este foarte posibil ca cineva, sau câțiva, să ne releve substanța ploeșteană întreagă a lumii lui Caragiale. Optimismul meu vine din aceea că un prieten al nostru, un mare caricaturist și un și mai mare ploeștean – a cărui valoare este așa de mare că noi nici nu putem s-o percepem și lăsăm să se irosească o energie benefică și o șansă unică, pe care el o oferă orașului nostru, aceea de a avea un muzeu universal al umorului, pe care numai el este capabil să-l organizeze la dimensiuni uriașești – un mare ploeștean zic, d-l Nicolae Ioniță, a reușit să capaciteze întreaga lume a caricaturiștilor și să realizeze colecția, desigur că unică și inestimabilă, de peste o mie și câteva sute de portrete ale lui I.L.Caragiale.

Ploeșteni și conaționali fericiți și săraci cu duhul, dacă nu-i puneți la dispoziție o clădire lui Nicolae Ioniță, nici nu știți ce pierdeți!



Alina CRIHANĂ

Romanul politic în discursurile "oficiale" ale scriitorilor: (din nou) deconstrucții necesare

Resume

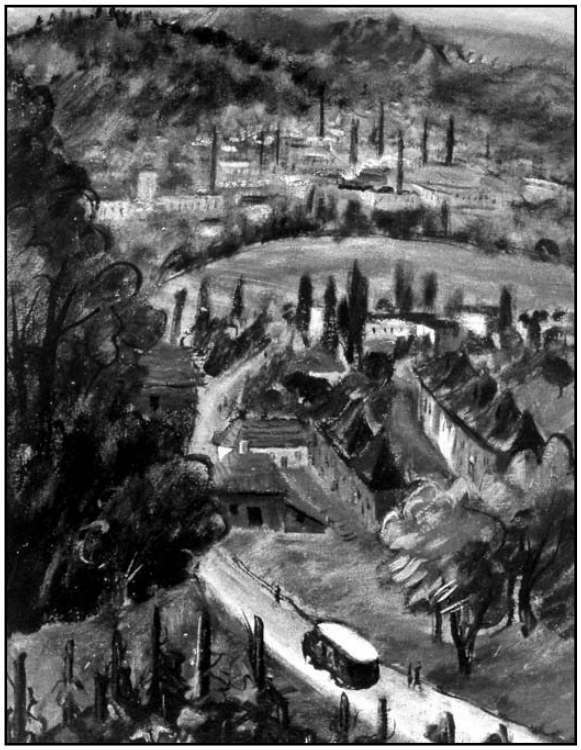
Repoussé dans une position marginale par un commanditaire étatique (le surmoi socio-politique, dans les termes de Gilbert Durand) qui lui impose une alternative tragique - devenir «compagnon de route» ou «s'engager» sur la voie de la «rééducation» - l'écrivain se retire dans une «construction déculpabilisante» qu'il appelle, dans les «récits de vie», «résistance par l'écriture» et qu'il transforme en obsession thématique dans l'espace du roman politique. Modalité de défoulement pour le lecteur de l'époque, ce dernier sert aussi, bien que d'une manière indirecte, à la légitimation symbolique du pouvoir étatique. Mais, tout premièrement, le roman politique, en tant qu'"écran" qui "travestit un désir de dire plus directement", est une fiction identitaire dont les significations profondes peuvent être envisagées seulement si elle sera mise en relation avec les discours "officiels" des écrivains, car "c'est (...) dans le silence qui existe entre les deux que doit s'entendre ce qui ne peut pas se dire."

Ficționalizarea/mitologizarea istoriei, relațiile dintre adevărul „istoric" și adevărurile individuale, dintre Istorie și istorii etc. ar trebui analizate, mai întâi, ca obsesii tematice ale romanului politic, ca redundanțe ale imaginarului romanesc: mitologia generației care a cultivat genul, cu atâta succes, în deceniile 8 și 9 ale secolului trecut nu poate fi comentată și nici înțeleasă în absența unui astfel de demers. Pentru că dincolo de orice ficțiuni identitare construite atunci, în discursurile „oficiale" ale scriitorilor, și acum, în „povestirile vieții", adevărurile profunde despre destinul artistului și despre epoca lui pot fi „citite" în *latența* textelor românești: din această perspectivă, romanul politic este un „document" prețios, indispensabil în abordările imaginarului sociocultural circumscris respectivului context istoric.

Dar ce însemna pentru reprezentanții generației ′60 romanul politic? Fiindcă sintagma nu e de dată recentă și războiul declarat de „corifeii" romanului românesc postbelic imixtiunii brutale a politicului în spațiul literar în detrimentul „autonomiei esteticului" nu era, nici în epoca „de tristă amintire", *doar* o ficțiune de sertar. Sau, mai bine zis, nu era atunci mai mult decât este acum... Pentru a înțelege semnificația acordată atunci de scriitori sintagmei în discuție, ar trebui să ne întoarcem la *pactul de lectură* instituit de romanul politic și, implicit, la raportul dintre autorii reprezentativi ai genului și cititorii epocii.

Pentru Augustin Buzura, unul dintre romancierii cei mai „gustați" în epocă, între altele (sau, poate, mai ales) pentru privilegierea, în spațiul ficțiunii, a unor teme „de actualitate" gravitând, obsesie împărtășită nu numai de colegii săi de generație, ci de toți „rezistenții" indiferent de vârstă, în jurul *raportului dintre individ și istorie*, „încrederea" acordată de cititori este un factor esențial în configurarea „traseului" scriitorului în istorie. „Mă sperie această enormă încredere a oamenilor în mine, care îmi dă o mare cantitate de responsabilitate. Îmi dau seama ce înseamnă a scrie ..."[1] (Din păcate,

1 „Făcută cu răspundere, meseria de scriitor este, poate, cea mai dificilă...", interviu acordat Marilenei Rotaru în *Flacăra*, nr. 40/1983, p. 19.



și puterea își dăduse seama, cu mult înainte de lansarea formulei „politice" și nu avea decât să se folosească de această „știință sacră"...) Angajamentul scriitorului în epocă, echivalent cu o asumare a libertății ca „triumf asupra fricii de moarte" (e vorba de „cea mai gravă dintre cele două morți posibile: *moartea psihică*") este o obligație morală pentru autorul *Orgoliilor*. „Nu știu, declară el în 1983, dacă paginile mele îmi vor supraviețui și nici nu mor de curiozitate. Țin însă ca ele să fie utile *astăzi*. De aceea, nu pot scrie neimplicat. După un drum întortocheat, dificil, am reușit să descopăr prețul adevărului, dar și al minciunii, lașității, cameleonismului, demagogiei, inculturii, prin urmare nu pot fi decât pe o singură baricadă: a adevărului (...). Nu mă pot dedubla: nu pot gândi într-un fel și scrie în alt fel..."[2]

Mitologizarea propriului „angajament" funcționează, firește, în această scurtă narațiune identitară, la fel ca în universul ficțional în care se mișcă eroii lui Buzura (ne referim la ficțiunea autolegitimatoare pe care aceștia o construiesc pe post de antidot împotriva „morții psihice"): este o constatare care nu se vrea (încă) pretextul unui demers deconstructiv. Ne rezumăm, deocamdată, la observația că personajele lui A. Buzura, adică mesagerii simbolici ai *artistului*, și-ar contrazice, cu siguranță, creatorul referitor la ultima declarație ... Cât despre aceea privind soarta cărților proprii în afara contextului sociocultural respectiv, nu putem decât să fim circumspecți: temele „iubite" în epocă revin în romanele de după '89 ale autorului, dintre care unul, *Drumul cenușii*, a fost reeditat și publicat în Franța în 1993 (*Chemin des cendres*, les Editions Noir sur Blanc).

Cititorul contemporan al mărturiilor de atunci ale romancierului, va descoperi în ele, alături de pasaje de tipul celor citate mai sus, și declarațiile pe linie, „obligatorii" – conform strategiei „comunismului la pachet" – într-un text care își permite anumite „libertăți". Ieșite din gura unui autor cu greutate ca Buzura, declarațiile concesive, „micile compromisuri", capătă o importanță covârșitoare pentru înțelegerea „pactului" despre care vorbeam; intelectualul *angajat*, funcționând ca model în sfera mentalului colectiv, face concesii în numele promovării artei „autentice": „supușii totalitari" - rezistenți „în forul interior" – pot să se simtă consolați... Iată cum se dezvăluie, în ecuația „angajamentului", imixtiunea perversă a puterii care, fără să pară că ar cere prea mult, se pare că cere *totul*.

Cum privea, însă, scriitorul A Buzura problema raportului dintre „proză, politică, adevăr, profesie" cu un deceniu în urmă, puțin după momentul marii deziluzii prilejuite, în „cazarma scriitorilor" de tezele din iulie? „În ceea ce mă privește, dacă mă obsedează ideile și temele care mă obsedează, și nu altele – după mine – mai comode, mai „pasabile", mai neutre, de „vină" este, cred, și politica. În paralel cu înțelegerea rigorilor și principiilor politicii, sporește și nevoia de a spune adevărul. Într-o țară ca a noastră, acest lucru este necesar ca aerul."[3] Chestionat în legătură cu semnificația pe

2 Ibidem.

3 "Cu Augustin Buzura despre proză, politică, adevăr, profesie", interviu acordat lui Petru Eugen Gora, în *Convorbiri literare*, nr. 8, 30 aprilie 1972, p. 3.

care o atribuie termenului „politică" și cu funcția politică a literaturii, romancierul *angajat* va răspunde: „Adevărul cu mijloacele artei, *politică, deci, cu mijloacele artei. Cred că spre asta ne îndeamnă partidul*. (...) O carte, printre altele, trebuie să înregistreze nuanțele, direcția afectelor unui mediu, fenomenele noi care, eventual, *să servească și politicianului de profesie*... (s. n.)"[4]

Pasajul citat este important pentru demonstrația noastră din mai multe puncte de vedere. El conține, pe de o parte, elementele retoricii partinice prevăzute în contractul scriitorului cu puterea: fără a atinge dimensiunile tributului encomiastic al barzilor de profesie (nu credem, de altfel, că există termen de comparație între A. Buzura și marii „oportuniști" ai epocii), declarația este o mărturie discretă a „micilor concesii"[5] despre care vorbea recent criticul Eugen Simion. Pe de altă parte, el vorbește, *mascat*, despre „disidența politică prin estetic", negând ceea ce pare să afirme, fapt detectabil, însă, numai de către vânătorii de șopârle specializați, căutătorii avizi de sensuri alegorice, care se văd consolați și pe această cale. E vorba, așadar, în discursul *dublu* al romancierului, de două tipuri de angajament și, în egală măsură, de două tipuri de „disidențe": în ambele cazuri, unul dintre sensuri răspunde exigențelor partinice, iar celălalt – nevoii de consolare fictivă a artistului și, firește, a cititorilor săi.

Pentru partid, „disidență politică prin estetic" înseamnă atitudine critică vis-à-vis de erorile trecutului negru: din această perspectivă, romanul „obsedantului deceniu" poate fi, într-adevăr caracterizat prin sintagma „cu voie de la miliție". În plus, el devine, așa cum s-a remarcat, unul dintre cele mai importante instrumente simbolice de legitimare a puterii, oarecum în ciuda autorilor, sau, cel puțin, a unora dintre ei, ca în cazul, credem, lui A. Buzura. Ironia face ca ultima frază citată să reveleze un adevăr trist: cărțile respective au servit, într-adevăr, „politicienilor de profesie".

Pentru romancier, înseamnă o critică a prezentului disimulată sub aceea a trecutului, transformat în ficțiune „alegorică". Trauma care generează *complexul „aservirii"* pare să-și afle antidotul în tentativa de reconstrucție identitară a artistului, mediată de ficțiunile mai mult sau mai puțin „românești": astfel încât acesta poate să declare, automistificându-se (ca Matei Călinescu într-o „povestire a vieții" deja citată), că „dedublarea" cu pricina e una „sănătoasă". Am avut prilejul să constatăm că declarațiile lui A. Buzura susțin contrariul; în egală măsură, însă, ni s-a dat de înțeles că afirmațiile făcute sub presiune nu trebuie luate *ad litteram*. Atunci când avem de-a face cu afirmațiile unui romancier, înțelegerea acestui fapt devine o obligație.

Chestionat în legătură cu „șansele «romanului politic»", într-o anchetă din anii '80 a *Caietelor critice*, George Bălăiță, alt șaizecist care s-a bucurat de succes în epocă, autor a două romane a căror „rezistență" nu credem că poate fi pusă la îndoială nici măcar de cei mai înverșunați critici ai generației, așază formula (încă de pe atunci) în contextul unei „oboseli ... meritate", „un fel de saturație vag «decadentă»": e vorba de o anumită tendință a discursului critic, față de care romancierul se arată circumspect. El se simte obligat să o apere, cu argumente perfect legitime: „S-a lansat mai demult formula „obsedantului deceniu". S-au scris câteva romane bune despre acei ani. S-a și supralicitat. Dar nici să negi efortul real de această mică, dar nu ineficientă ofensivă. În fond, orice „perioadă" poate deveni la un moment dat un „pretext" pentru o problematică literară mult mai largă. (...) Există vreun deceniu inactual? S-au epuizat întrebările pentru anii '60? Nu există subiect epuizat."[6]

Afirmația lui G. Bălăiță atrage atenția asupra a două aspecte ale romanelor în discuție: unul dintre ele se referă la funcția lor *critică* în raport cu un anumit context politic, celălalt, mult mai important, vizează statutul respectivului context – acela de *„pretext"*

4 Ibidem.
5 *În ariergarda avangardei (convorbiri cu Andrei Grigor*), Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 304.
6 "Romanul românesc de azi", în *Caiete critice* (Supliment al revistei *Viața românească*, nr. 1-2 / 1983, pp. 6-9.

ficțional - în raport cu complexitatea structurilor romanești în care politicul reprezintă doar o componentă și, în funcție de tipul de „cooperare interpretativă"[7], o opțiune de lectură.

Cu riscul de a ne repeta, vom sublinia, pe urmele lui U. Eco, că interpretarea dată unei opere de artă, să zicem a romanului politic, este determinată de o serie de factori care îi sunt extrinseci; dincolo de mecanismele textuale, care "programează" lectura construind ipostaza ideală a unui Cititor Model, "capabil să coopereze la actualizarea textuală la fel cum gândea (…) autorul[8], mașinăria "leneșă" "trăiește din plusvaloarea de sens introdusă (…) de destinatar"[9]. Semnificațiile atribuite operei depind, așadar, de poziționarea celui care o "citește" în spațiul dintre intenționalitatea, afișată sau nu, a autorului și propriul sistem de competențe. Evident, cititorul "insensibil" la realitatea numită "obsedantul deceniu", în măsura în care aceasta îi rămâne necunoscută, o va trata ca pe un simplu "pretext". Atunci când vom opera, așadar, ierarhizări în canonul romanesc postbelic, vom evita criteriul politicului în emiterea oricăror judecăți de valoare: este o chestiune de bun-simț critic.

Revenind la observațiile lui G. Bălăiță referitoare la formula amintită, îi vom da dreptate romancierului și într-o altă privință: "Șansa romanului politic este *să surprindă politicul (...) în spirit și obiect, și nu doar să descrie, eventual, medii politice*. Șansa lui crește în măsura în care intră în competiție reală cu celelalte tipuri de roman. (s. n.)"[10] Romanele șaizeciștilor C. Țoiu, D.R. Popescu, A. Buzura, N. Breban, G. Bălăiță, Al. Ivasiuc, P. Sălcudeanu etc. se raportează, în marea lor majoritate, la epoca dictaturii stalinist-dejiste; chiar și atunci când contextul istoric selectat ca pretext ficțional este altul (nu neapărat subordonat spațiului românesc) lectura politică este, adesea, programată de text în maniera „esopică" știută. Cu precizarea, reînnoită, că aceasta nu este unica grilă posibilă, vom observa, la o lectură atentă, că multe dintre romanele autorilor citați răspund exigenței formulate de G. Bălăiță: surprinderea politicului „în spirit și obiect".

Dacă ar fi să ne oprim doar asupra ficțiunilor lui N. Breban, nu neapărat asupra acelora care implică referirea la contextul istoric amintit (uneori doar sub formă de aluzii, trimiteri, *flash back*-uri etc.) unde politicul se dovedește a fi o temă profundă, atingând, inclusiv la nivelul „tipologiilor", relațiile de cuplu, și generând meditația filosofică în formula eseului (a se vedea, de pildă, disertațiile despre *raportul dintre politică și istorie* din *Don Juan*), argumentele pentru o atare poziționare în raport cu fenomenul în discuție sunt relativ ușor de găsit. Pe de altă parte, în multe dintre romanele confraților din lista de mai sus, politicul devine pretext pentru *meditația parabolică*, care depășește contextul românesc totalitar (și, firește, ipostazierile lui *alegorice*), atingând sfera *raportului dintre presiunea politicului și condiția umană, în general*.

O astfel de observație se sprijină pe distincția dintre *alegorie* și *parabolă* (întemeiată pe *simbol*), pe care G. Durand o schița într-unul dintre primele sale studii asupra imaginarului. Astfel, spre deosebire de *alegorie* care, în calitate de "*traducere* concretă a unei idei greu de sesizat sau de exprimat simplu", apelează la un sistem de semne ce "conțin întotdeauna un element concret sau exemplar al semnificatului", în cazul "imaginați(ei) simbolic(e) propriu-zis(e), (…) semnificatul *nu mai este de loc prezentabil* ", iar „semnul nu poate să se refere decât la un *sens* și nu la un lucru sensibil"[11] În opinia lui Durand, nu există echivalență între *alegorie* și *parabolă*, ca formă simbolică. În ceea ce ne privește, considerăm și subliniem, iarăși cu riscul de a ne repeta, că există o *distanță de lectură* între *alegoria corectă politic* și *parabola politică*, așa cum există o distanță considerabilă, în ceea ce privește genul în discuție, între opțiunile de lectură ale cititorilor epocii și cele ale cititorilor ei actuali (sau ... viitori).

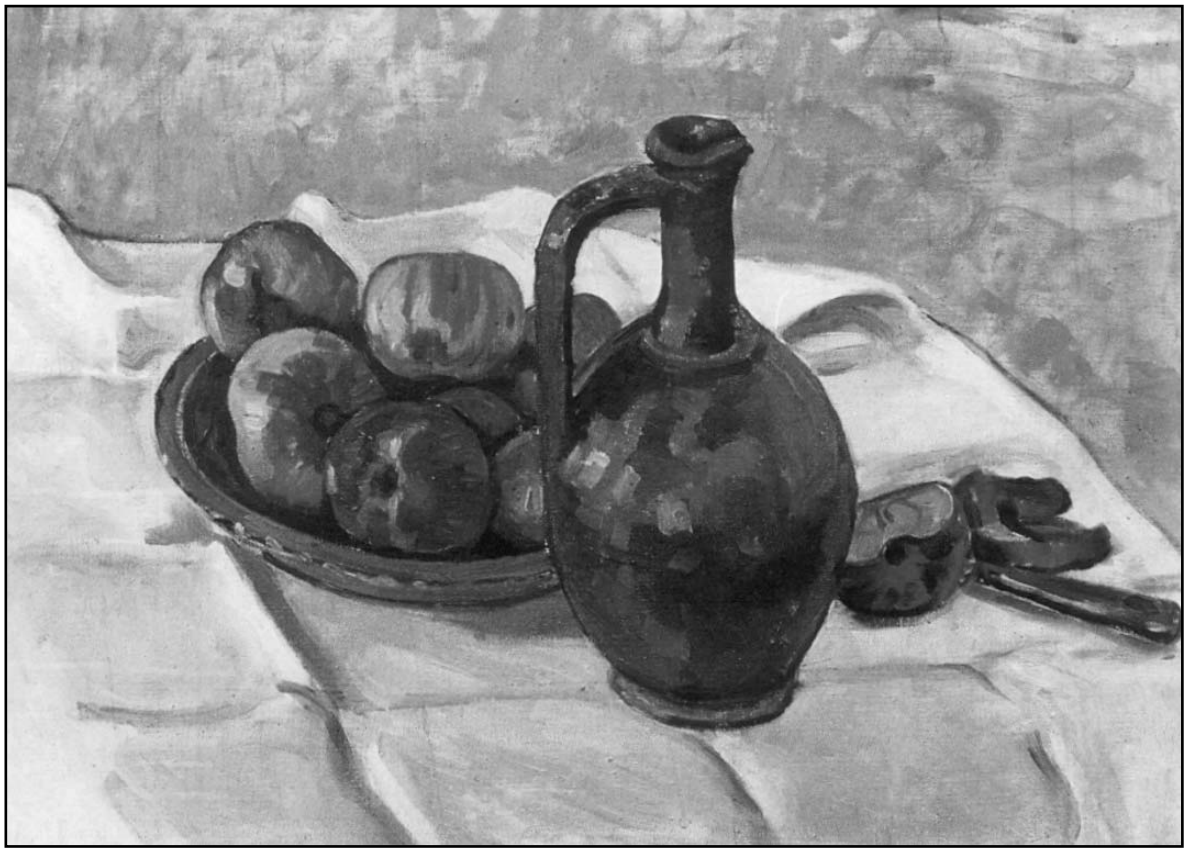
7 Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*. *Cooperare interpretativă în textele narative*, Univers, București, 1991.
8 Umberto Eco, op. cit., p. 87.
9 Ibidem, p. 83.
10 G. Bălăiță, ibidem.
11 Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Nemira, București, 1999, p. 16.

Bogdan Mihai
DASCĂLU

Deutscheland? Oui, mais…

În spiritul unei tradiții ce a avut timp să se închege de-a lungul întregului secol al XX-lea, Micea Zaciu își deschide paginile *Teritoriilor* (Cluj-Napoca, Dacia, 1976, din care se citează în continuare) cu un scurt, dar dens *Avertisment*, în care dă la iveală, pe lângă alte considerații, și unele reflecții metamemorialistice. Grăbindu-se să se delimiteze de roadele veacului romantic, el precizează că jurnalul său este altceva decât un memorial de călătorie cum s-a scris neîntrerupt „până în zilele noastre de turism maniacal" și că, dacă totuși el conține fragmente în acest spirit, este doar pentru „a sublinia fadoarea genului", adică pentru a-l sabota cu propriile arme, mizând în această privință pe complicitatea unui cititor capabil și dispus să-i înțeleagă stratagema. Detașându-se de imaginea „drumețului ce mătură peisajele" din pură curiozitate, autorul nostru se recomandă drept „exponent al unei culturi ajuns temporar într-o altă ambianță spirituală, fixat acolo prin îndeletniciri profesionale" (a predat româna timp de cinci semestre la trei universități vest-germane, jurnalul evocând un singur an din cei petrecuți în acest spațiu). Esențială mi se pare mărturisirea, făcută de la bun început (ca pentru a risipi orice altă posibilitate) că s-a aflat în lumea germană „fără să și-o poată apropia și fără regrete că n-a putut-o iubi", precizând apoi (deși chestiunile nu se exclud!) că „există în noi o singură iubire și o singură ‚țară nevinovată': țara care ne-a născut". Este o confesiune făcută cu sinceritate, așa cum dovedesc capitolele jurnalului și cum se poate deduce, sper, din comentariile ce urmează.

Chiar dacă nu o spune tranșant, Zaciu este perfect conștient de ceea ce specialiștii obișnuiesc să numească diferența dintre *autoimagine* și *heteroimagine*. De altfel, întreaga carte pare a fi construită pe pendularea permanentă între aceste două perspective, începând cu întinse părți de evocare a spațiului românesc (a celui transilvan îndeosebi) și a unor personalități dragi autorului (Tudor Vianu, Ion Agârbiceanu, Lucian Blaga și alții) ce alternează (fără a fraterniza numaidecât) cu înfățișarea uneori în detaliu, alteori de ansamblu, a realităților germane și mergând până la divulgarea unor paralelisme geografice (pe doar trei pagini, 249-251, pot fi întâlnite trei asemenea similitudini: decorul de la Stausee i se pare a fi cel din *Moara lui Călifar*, privită de la înălțime, o anume priveliște este transilvană, iar valea superioară a Rinului îi amintește de „Crișurile mele de acasă"). Și atunci când nu o scrie negru pe alb, este nedespărțit de nostalgia românității, care îl însoțește, permanent și pretutindeni, ca o nedespărțită umbră luminoasă. Oare dorul de casă să fie cel care îl face inapt să se atașeze, fie și temporar, de lumea în care se află vremelnic? Este greu de răspuns, deși insistența cu care trece de pe Rin pe Someș și îndărăt poate constitui un răspuns. Apropierea de Germania este mai de fiecare dată doar aparentă, intimitatea nu se produce: „Ascult muzică germană, văd filme vorbite în majoritatea lor în nemțește, în jurul meu oamenii povestesc ceva necontenit, dar sufletul meu e departe, el nu participă" (p. 166). Bariera se dovedește a fi mai curând psihologică decât lingvistică și ea ține de imposibilitatea identificării unor vase comunicante între două mentalități atât de diferite, încât cuvintele se arată neputincioase în a le unifica: „Vorbeam apoi o limbă străină în care totul mi se părea că devine sărac fiind abstract, distanțat, trecut prin filtrele conceptelor. Cum să explici în limba asta o vorbă ca ‚mireasmă' sau ‚dogoare' sau ‚livadă' sau ‚prunc' sau ‚țintirim'?" (p. 326). Intervine mereu un *dar* între ceea ce pare a fi (sau chiar este până la un punct) adeziune la realitate străină și constatarea imposibilității de a o accepta, refuzul având adeseori o coloratură nostalgică, precum în acest pasaj, în care natura și



oamenii sunt, rând pe rând, acceptați și respinși: „În grădinile vecine cireșii sunt grei. Boabele roșii dau o veselie fructiferă, flamandă, peisajului. Nimeni nu le culege. Acest belșug rămâne pradă mierlelor și vrăbiilor. Festinul lor e zgomotos, dar găsesc ceva trist în asta. Între pomi, copiii se joacă foarte cuminți, e și o piscină cu apa albastră, guvernanta stă pe margine și-i supraveghează pe englezește. Niciunul nu s-ar cățăra în cireș, să-și umple poala; unde ești, Doamne, Ionică a lui Ștefan a Petrii, unde-i vergeaua Tușei Marioara, lume fără bucurii?" (p. 289).

De altfel, întocmai ca și la alții, peisajul este mai în grația autorului decât oamenii, tot astfel cum micile așezări îl atrag mai mult decât marile orașe. Într-un gest de generoasă recunoaștere a priorității, el admite că „Filimon e cel dintâi scriitor român care descoperă – fără melancolia de mai târziu a simboliștilor – poezia ușor artificială a parcurilor publice", după cum lui Mateiu I. Caragiale îi recunoaște meritul de a fi „singurul autor român care a intuit farmecul naturii germane (interferența ei secretă cu natura artistică, picturală, a pânzei maeștrilor)" (p. 240-241).

Mediul urban îi este dezagreabil nu doar lui, ci și, pare-se, celorlalți citadini autohtoni, de vreme ce sfârșitul de săptămână oferă speratul prilej de a scăpa din captivitatea asfaltului: „Week-end. Orașul se potolește, toată lumea fuge, îl părăsește, încât străzile abandonate au un aer steril, curate ca o mirare. O bucurie secretă mână valurile de citadini în mașinile lor multicolore spre Stadtwald, spre Zoo, spre Rodenkirchen, spre punctele lăudate de ghidurile turistice: Bergisches Land (idilică), Westerwald (sălbatecă, romantică), Nord Eifel (pitorească) sau pur și simplu de-a lungul Rinului, cu legendele, castelele, micile localități balneare și podgoriile nesfârșite" (p. 34-35). Cum se vede, Zaciu percepe mai degrabă fenomenul înfrățirii locuitorilor cu un mediu mai binevoitor decât cel în care își petrec mai tot timpul, decât se arată a fi un participant la el. Dacă pentru localnici sfârșitul de săptămână vine ca o binecu-

vântare, pentru românul nostru el sosește amenințător: „Sentimentul unui exil, al unei închisori. Și acest ‚Wochenende' care se apropie ca o amenințare, căci totul cade atunci în letargie și mă simt mai abandonat încă." (p. 75). El este, aproape de fiecare dată, un martor și nu un participant, care încearcă să înțeleagă ceea ce vede, fără a lua parte la evenimente din care se simte, de la început, exclus. Natura este mai degrabă folosită decât admirată, atitudine ce contravine (așa i se pare) sufletului românesc, așa cum dovedește, între altele, și atitudinea față de starea meteorologică (care-i preocupase aproape obsesiv și pe Titu Maiorescu și pe I. L. Caragiale): „Obișnuința ori educația unei indiferențe la vreme, la modificările ei, ale cerului, luminii. Nimeni, aici, nu pare că se bucură dacă iese soarele. Noi, dimpotrivă, suntem într-un continuu dialog cu natura. Ne certăm, o implorăm, o blestemăm, o iubim mai întotdeauna, nu putem trăi fără ea. E ca o căsnicie cu eternitatea" (p. 167). Este explicabil, așadar, de ce consultarea ghidului turistic i se pare blasfemică (deși, câteodată, el însuși se dovedește că trece peste această opreliște), rătăcirea necontrolată părând a fi preferabilă drumeției țintite. Un loc celebru de pe curgerea Rinului, evocat cu evlavie de predecesori, este pomenit în treacăt, călătorul nostru uitând să se bucure din cauza felului în care alții înțeleg să o facă: „Loreley. Turismul ucide emoțiile. Aici ar trebui să fie liniște deplină ca să poți asculta vântul, valurile, celebrele ecouri repercutate, plânsoarea ondinei. Nimic din toate astea, ci o bandă de magnetofon care povestește în cinci limbi legenda, omorând-o de fiecare dată. Un grup de cercetași cântă cât îi ține gura yodlere, niște *teen-ageri* americani nu se lasă nici ei mai prejos, se fac fotografii în grup, se bea coca-cola, se vând nelipsitele suveniruri" (p. 264). Departe de a încuraja amiciția, tehnologiile turismului modern ascund nepăsare și chiar adversitatea față de natură, recomandările și explicațiile din ghiduri anticipând întâlnirea cu o realitate dinainte știută și care, adesea, se arată a fi mai prejos decât cea promisă.

Ceva asemănător se întâmplă și în cazul atracției exercitate de muzee. Zaciu constată, nu fără o anume iritare iscată din impulsul de a se distanța de zelul mai tuturor predecesorilor, că aceștia s-au lăsat ademeniți în capcana defilării prin fața exponatelor: „Recitind *Escursiunile...* lui Filimon, pentru confruntarea impresiilor germane, descopăr – ca la toți scriitorii români de la Dinicu Golescu încoace – un sindrom obsesional al *muzeului*, ca ‚lume fictivă', derutantă și aproximativ înțeleasă." (p. 240). De aceea, atunci când întâlnirea cu asemenea lăcașuri devine, și pentru el, inevitabilă, Zaciu se mărginește să menționeze întâmplarea și să amintească, oarecum resemnat, pictorii ale căror tablouri a fost nevoit să le vadă. Consemnări nude, din care emoția este alungată cu grijă, de parcă prezența ei ar fi dovada asumării unui angajament pe care refuză dinainte să-l ia.

Marile orașe îl deprimă și primele impresii despre Köln, unde este nevoit să-și îndeplinească o parte dintre îndatoririle didactice, prevestesc o adversitate ce se va dovedi reciprocă: „Sus, de pe terasa vastă a noii aripi [a universității, n. n., B. M. D], Kölnul se dezvăluie deodată, uriaș, auster, dominat de Domul său celebru. Ca un monstru de piatră, el pândește peste casele moderne din jur (refăcute în majoritate, căci orașul a fost distrus aproape 80% de bombardamentele din 1945) cu un aer ostil-premonitoriu." (p. 15). Primele impresii se perpetuează până la sfârșit, întreținute de o ambianță dezolantă, pe care o întâlnește la tot pasul: „Cafenelele și-au scos mesele în stradă, bărbații stau țepeni lângă berea somnolentă, femeile, alături, încărcate de bijuterii, bacoviene ‚burgheze colorate' cu umerii goi și ochii mari, fără expresie, tânjesc după îmbrățișarea absentă." După această descriere, în care de la tristețe la grotesc nu este decât un pas, Zaciu își asumă un efort de generalizare izbăvitor: „Numai în țările nordice, puritane, simți tortura trupului, un fel de exasperare biblică, necunoscută pentru Sudul unde dragostea e un act nevinovat prin firescul și simplitatea lui" (p. 332). Dovada unui disconfort psihic local, însoțit de tânjirea meridionalelor latinități. Marele carnaval anual, căruia i se face o imensă publicitate,

îi displace profund prin manifestările lui colaterale: „Localurile gem arhipline, un dezmăț grotesc, de neînchipuit, domnește peste tot. Femei bete cad în brațele bărbaților necunoscuți, pahare zboară împroșcând convivii, clovni oribili bat în tobe enorme tam-tamul erotic, acompaniați de mici formații de jazz sau de voci reunite ale mesenilor ce se bălăbănesc în tact ținându-se după cap" (p. 170). Imagini de coșmar pentru observatorul neînduplecat, care nu obosește să strivească stilistic apucături și moravuri de care se simte străin.

În schimb, micile orașe (comparativ cu metropolele) îi par a fi mai apropiate sentimental și afectiv, adeseori și din pricina posibilității de a le raporta la urbanități românești: „După amiază petrecută la Bonn (30 de kilometri pe autostradă: mari rafinării, apoi culturi, ferme, peisaj pașnic). Încântare: Bonn seamănă cu Sibiul, doar că aerul lui senioral are un pic de aroganță. Partea veche a orășelului devenit peste noapte capitală și-a păstrat o relativă tihnă: centrul bătrânesc, cu Münsterul, poșta, forfota cuminte a străzilor comerciale" (p. 31). Trecând peste ușorul, dar de-acum inevitabilul rictus („un pic de aroganță") al evocării, autorul se lasă adoptat de un oraș care-i permite să retrăiască imagini familiare, astfel încât se decide să îl locuiască (ținea și aici cursuri), în defavoarea metropolei de pe Rin. Heidelbergul, prin care trece la un moment dat traseul lui, are „un farmec discret-livresc", însă și „o atmosferă nițel somnolentă", lentoarea ritmului existențial de aici părând să-i displacă totuși, deși nici viața trepidantă din alte părți nu-i face plăcere. Evocând orașul de pe Neckar, el cade victimă unei mistificări de natură istorică, mai exact, ia de bună informația potrivit căreia urbea n-ar fi fost distrusă în ultimul război din cauza sentimentalismului unui general, admirator al cunoscutei piese *Heidelbergul de altădată*; realitatea este mult mai prozaică: localitatea nu a fost bombardată, pentru că aici urma să fiinţeze comandamentul trupelor americane, așa cum viitorul a demonstrat. Alte orășele sunt văzute cu ochi mai buni, nu numai în sensul că nu le sunt găsite cusururi, ci și în acela că privirea călătorului este dispusă să zăbovească mai mult asupra lor: „Deodată, la o cotitură a șoselei, într-o vale îngustă, ne întâmpină o așezare fantastică. E Monschau (valonii îi spun Montjoie) vechi burg de drapieri hughenoți, refugiați pe valea sălbatecă a râului Rur. Văzută de sus, e toată gri, șindrilită, spălată de ploile dese ale ținutului, înghesuită ca un stol de potârnichi. O singură pată roșie, sângerie, ca o rană, ‚*Rotes Haus*'. Pe creastă, ruinele castelului Haller" (p. 251). Câte o descriere a unei mici localități lasă loc, cu generozitate, unei efuziuni cenzurate de uimiri: „Îndată ajungem la Bad Münster Eifel, cu aceeași patină colorată stins, decor unde traiul zilnic pare neverosimil. Cum poți trăi aici în cotidian? Te poți certa, poți munci prozaic, poți executa gesturi banale? Aceste orășele cântă. O muzică de Mozart le ține sub o vrajă." (p. 251). Alte așezări sunt enumerate precipitat, din goana mașinii, cu harta la vedere sau cu un ghid credincios la îndemână. La întoarcerea dintr-o evadare helvetică, sunt pomenite, probabil în ordine geografică, toponime enigmatice: Villingen, Peterzell, Lustbach, Triberg, Niederwasser, Homburg „unde e o bună fabrică de ceramică germană", apoi Gutachthal, Kinzig, Wolfach-Schiltach, Schenkenburg, cel cu ruine romantice, Schenkenthal, unde s-ar găsi „o fabrică de ceasuri cu cuc", Losburg, Lauterbach și, în sfârșit, Freudenstadt, „1500 locuitori, la 750 m. înălțime, încântător orășel complet reconstituit, cu o tipică tenacitate germanică, după ce a fost ras cu brandturile de către francezi în 1945" (p. 279), informația din urmă întreținând echivocul de a nu se ști, până la urmă, dacă este elogiată perseverența germană sau lăudată performanța militară franceză.

Ca și conglomeratele umane, și peisajul poate induce insatisfacții durabile, mai ales atunci când este perceput inconvenabil, de pe cenușiul autostrăzii: „Duminică, o raită prin Nord-Eifel, deși vremea e cam încruntată. Autostrada Köln-Düren, fără nimic deosebit. Totul începe să semene: un sentiment de uniformitate" (p. 247).

În schimb, societatea germană îi apare ca fiind dominată de un inexplicabil, pentru el,

refuz de a-și asuma o istorie sumbră, de care toți, tineri și vârstnici, ar trebui să se simtă culpabili: „Această Germanie ‚mal-aimée'. Karl Jaspers îi cerea, mai acum câțiva ani, să recunoască realitatea că războiul a distrus Germania sub forma sa de odinioară'. Și totuși ambiguitate triumfătoare. Din dialogul meu cu tinerii colegi de aci, înțeleg ocolul, dacă nu refuzul deschis al oricărei amintiri, suspendarea memoriei istorice" (p. 39). Faptul că marea învinsă în cel de al doilea război mondial ezită, îndeosebi prin noile ei generații, să se simtă vinovată, după două decenii și mai bine, i se pare inacceptabil și, deci, reprobabil. Asemenea reproșuri sunt îndulcite de constatarea că țara (se precizează întruna că este vorba doar de partea ei vestică) se află pe marginea prăpastiei. Sunt reproduse, cu anume insistență și nu fără implicită satisfacție, articole de ziar și statistici de specialitate, care avertizează că lumea germană a intrat pe panta unui declin economic, dar și spiritual și moral. Însemnările lui Zaciu datează din preajma și din timpul zaverei studențești de la sfârșitul anilor '60, frământările fiind percepute de el în îndoit registru: unul agreabil, pentru că vede în ele manifestarea unei revolte împotriva unui sistem pe care nici el nu îl simpatizează și altul îngrijorător, în măsura în care aceste împotriviri pot lua o turnură imprevizibilă și mai ales pot deveni contagioase.

Dacă viața socială, în toate componentele ei, îl indispune și îi dă, în consecință, sentimentul neplăcut al înstrăinării, atmosfera de familie pe care nemții știu să o întrețină este înregistrată cu încântare: „Când, seara, vezi aceste case tăcute, cu geamuri mari, cald luminate, cu perdele mai scurte, ca să intre soarele la glastrele cu flori, când prin ceața toamnei ghicești intimitatea acestor cămine, cu atmosfera lor familială dinaintea cinei ce-i reunește pe toți ai casei în sufrageria frumos aranjată, când pe o stradă și în magazine întâlnești acea mensuetudine a oamenilor, o politețe neforțată și care nu obligă la nimic altceva decât la un zâmbet, ca să te obișnuiești să fii la fel [...], înțelegi de ce Caragiale a preferat Germania" (p. 47-48). Dacă băgările de seamă ale autorului se mișcă de la planul general la unul particular, atitudinea se schimbă de îndată, motivele de cârtire nu întârzie să apară și ele sunt așternute prompt pe hârtie: „Sunt invitat la colegul meu, Herr dr. R. Tânără familie cu un grăunte de snobism în ei, un pigment adus din Franța (unde au studiat amândoi) căci nemții nu condimentează. Vag plictis, vagă neplăcere, ca întotdeauna când, dintr-o pricină ori alta, nu mă simt la îndemână" (p. 108). Sentimentul este invers decât cel, să zicem, al lui Iorgu Iordan, care îi aprecia pe germanii individuali, însă se dezicea de ei atunci când erau percepuți drept colectivitate.

Bărbații, întâlniți mai cu seamă în mediul universitar, se bucură de un tratament ezitant, căci, după o introducere vag binevoitoare, urmează un *dar* de avertisment, chemat să introducă reproșurile: „Prof. S. mă întâmpină foarte afabil, dar omul dă mereu impresia că se grăbește, locvace, vorbește numai el, nu mă lasă să-i explic, să-i arăt unele temeri ale mele cu privire la cursuri și seminarii [...] mă întreabă una alta, fără să pară totuși dornic de răspunsuri, întrevedere scurtă, cu efuziuni retezate brusc: trebuie să intre la curs" (p. 15). Nici ciracii mai tineri nu sunt exceptați de la dubla percepție: „Mă întâmpină prof. B., statură de ulan îmbătrânit în armată, dar străduindu-se să-și păstreze aerul ‚sportiv'. Mă studiază cu o curiozitate nedisimulată, aparent binevoitoare. Cei doi asistenți chemați să dea lămuriri asupra obligațiilor mele didactice, foarte eleganți și scrobiți, au ceva ostil în politețea lor supravegheată și în franceza hipercorectă cu care conversează" (p. 31). Cum se vede, ceea ce pare a fi un cusur (grăuntele de snobism) se dovedește a fi pe deplin acceptabil atunci când este de proveniență franceză (absența respectivei înclinații fiind un neajuns al germanilor), tot astfel cum ceea ce pare un merit (franceza hipercorectă) trece în contrarul său atunci când purtătorul este neamț. Cumpătarea excesivă îi apare scriitorului român, deprins de acasă cu larghețuri și înclinare spre compromisuri financiare, o gravă deficiență, pe care își propune, ca didact în exercițiu, să o

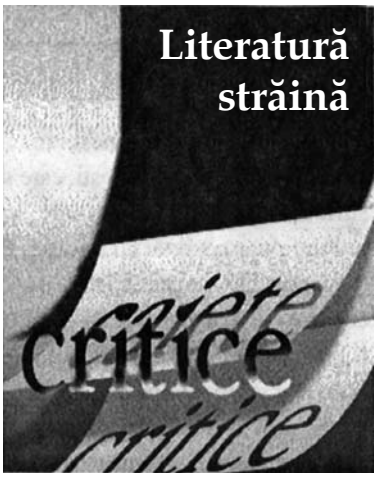
corecteze: „L-am invitat pe Spargel să luăm masa împreună, fiind duminică, la un local mai bun și am ales *Union am Neu Markt*, ca să-l dezvăț de spiritul lui economicos până la zgârcenie, care-l împinge tot spre mici berării sufocante, unde comandă câte un *Spiegelei* cu cartofi țărănești" (p. 109).

Nici femeile locului nu îl pot determina să adopte atitudini mai blajine. Privite compact, ele îi trezesc porniri dintre cele mai aspre: „Femeile, aici, după o anumită vârstă, capătă o înfățișare cu totul asexuată. N-am văzut una care (ca la popoarele latine și orientale) deși vârsta a trecut peste ea, să păstreze ceva din farmecul și aerul voluptos al unei frumuseți devastate"(p. 77). Așadar, și în privința feminității tardive, avantajul este de partea zonei meridionale, pe care Zaciu nu încetează să o exalte și de care se simte mai mult decât oricând atras. Deloc protocolar și câtuși de puțin curtenitor este el și atunci când vine vorba de o femeie anume, așa cum stau lucrurile în cazul amfitrioanei sale din Bonn, Frau Röschke, „o septuagenară bogată, capricioasă, declarând că închiriază numai de frica hoților" (p. 25). Comportamentul proprietăresei îi stârnește suspiciunea că este predispusă la surprinderea chiriașului într-o eventuală situație de delict: „Frau Röschke a urcat scările cu oarecare dificultate (cardiacă) să-mi ureze o ‚Schöner Sonntag´, a urcat special pentru asta, spunea, deși o suspectez că vroia să mă surpirndă dacă sunt ordonat și ‚Korrekt' ori șui și dezordonat ca indianistul ce mă precedase și-i făcuse iama mobilierul" (p. 37). Lucrurile nu se opresc aici, căci motivele pentru a continua să fie bănuielnic se multiplică în timp: „Frau R. (care-mi inspectează probabil zilnic odaia, în orele când lipsesc) mă întreabă ce fac eu cu atâtea cărți, convinsă că mult-cititul strică la ochi [...] Fiind, așadar, partizana unei medicini preventive, Frau R. îmi aduce

zilnic câte o nouă lampă în odaie (am acum șase!) încât mă întreb dacă dorește sincer să le țin aprinse pe toate ori e vorba de o tactică astuțioasă în vederea augmentării chiriei" (p. 47). Incomodului personaj i se iartă însă (cel puțin parțial) păcatele enumerate, de vreme ce oropsitul chiriaș îi face o vizită la spital, în semn de blajină compasiune, semn că era dispus să-și reprime o aversiune întreținută doar de presupunerile unui ins atins de frustrarea de a se trezi printre străini, într-o lume străină.

Ezitând să pună el însuși diagnostice și să dea sentințe definitive, Zaciu preferă să recurgă la opiniile altora, în general persoane autorizate, așadar susceptibile de a fi crezute, mai ales atunci când invocă în sprijinul lor argumentele cifrelor. Astfel, un anume Peter R. Hofstädter, psiholog de profesie, comentează rezultatele unei anchete pe care a făcut-o asupra a 1127 persoane, arătându-se surprins de suficiența majorității celor interogați, care cred că „trăsăturile de caracter tipic germane continuă a fi ordinea, inteligența, succesul, progresul, sentimentalitatea, în vreme ce epuizarea, avariția, cruzimea și teama ar fi calități ‚non-germane'." (p. 153), de unde rezultă că sus-amintitele trăsături nu s-ar mai afla de multă vreme în posesia acestei națiuni. Un alt autor, Ralf Dahrendorf (al unei cărți intitulate *Geselschaft und Freiheit*, adică *Societate și libertate*), probabil și el demn de încredere, atribuie străinilor deprinderea de a crede în „trăsăturile tradiționale ale unui pretins caracter național german: aplicație, soliditate, sumisiune, dragoste de armată, disciplină, înclinare spre romantism etc.", în timp ce el se simte îndreptățit de o intimă cunoaștere a lucrurilor să vorbească mai degrabă de „urmărirea de succese personale, organizarea timpului liber, a consumului, individualism, refuz pronunțat al oricărei discipline cazone, prozaism, materialism", adică de trăsături profund negative, care împovărează societatea mai recentă, îndepărtând-o de o tradiție care nu mai există decât în amintire. Comentariul memorialistului tinde să transforme un șir de neajunsuri actuale în beneficii ale unui viitor posibil: „Dar oare nu tocmai împotriva lor se exprimă de câtva timp toată mânia tinerei generații, decepționată și contestatară, declarând un război deschis autorității burgheze, învinuită de toate păcatele capitale?" (p. 127-128).

Mircea Zaciu este, fără nici o îndoială, românul cel mai deziluzionat de lumea germană dintre cei care și-au așternut impresiile în această privință. Niciodată mulțumit de ce vede și simte, mefient și cârtitor la tot pasul, el se consolează, periodic, cu exprimarea fățișă a chemării spre alte meleaguri, dintre care cel mai ademenitor este cel francez. Profesorul clujean reaprinde astfel o făclie purtată mai cu seamă în veacul al XIX-lea de partizanii galofiliei, care se simțeau îndreptățiți să denunțe excesul de simpatie față de germanitate. El evocă într-un rând, nu fără o secretă solidarizare cu junele moldav, frustrarea lui Mihail Kogălniceanu de a nu fi fost lăsat să-și facă studiile la Paris. Nu este, deci, de mirare că perspectiva unui apropiat voiaj în orașul luminilor (descris metodic într-un capitol al cărții) îi smulge manifestări de entuziasm juvenil: „Cum strigau cele trei nebune ale lui Cehov? La Moscova! La Moscova! Câte comentarii pentru replica asta. Eu am înțeles-o întotdeauna ca un țipăt disperat. Îmi vine și mie să strig acum în gura mare: La Paris! La Paris!" (p. 188). Trebuie să evadezi din ostilitatea unui mediu agresiv pentru a simți așa cum se cuvine gustul adevăratei libertăți. Căci, atunci când încearcă să se manifeste în interiorul acestui mediu neprielnic, latinitatea izbăvitoare este copleșită de el: „Cu Spargel la ‚Grand Italia', regăsim în fine gustul bucatelor stropite cu vin roșu de Chianti. Dar chiar aici, peste du-te-vino-ul chelnerilor mai agili și mai locvaci (italieni), aceeași tristețe a serii germane." (p. 145). Despărțirea de Germania, la capătul unei misiuni ce a durat doi ani și jumătate, se face cu voluptatea însetatului care zărește oaza salvatoare în zare: „Plecând, o fac măcar fără regrete. Spațiul meu de gând nu e aici, iar acasă mă așteaptă un Timp românesc cu altă curgere, altă cadență, alte anotimpuri – mai aproape de veșnicie" (p. 334).



Felix NICOLAU

Edgar Allan Poe și „posibilul" Eminescu

Abstract

Risking a comparison between E. A. Poe's short-story The gloden Bug and the supposedly M. Eminescu's one, The Misterious Treasure, we can see that the American writer took a great interest in revealing the logical structure of apparently weird happnenings. Opposite to this, the Romanian author highlighted those exotic elements which could enhance the literary stake of his text.

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la Mort triomphait dans cette voix étrange!

Stéphane Mallarmé,
Le tombeau d'Edgar Poe

Am în față a doua ediție a unui volum îngrijit de Octav Minar și apărut în București, la editura librăriei Socec&Co S.A.. Titlul cărții este **Eminescu povestind copiilor** și include diverse basme: **Povestea indiană**, **Nuca, măgarul și cârja**, **Pasărea măiastră**, **Făt-Frumos din lacrimă**, **Băiatul cel năzdrăvan**, **Mușatin și codrul**, **Comoara misterioasă**. Octav Minar este oarecum un "specialist" în editarea apocrifelor eminesciene, el fiind și primul care a realizat, la începutul secolului trecut, un documentar cinematografic despre Eminescu și Veronica Micle. Într-o notă de subsol, Minar susține că în 1885 Eminescu, aflându-se pentru tratament la Odessa, ar fi întocmit o colecție de povești pe care a trimis-o „prietenului său prof. Novleanu", în vederea publicării.

Dintre toate „poveștile" incluse în culegere mă voi ocupa de **Comoara misterioasă**, o „prelucrare" după povestirea **The Gold Bug** a americanului Edgar Allan Poe. „Prelucrarea", așa cum o numește Octav Minar, este de fapt o adaptare și o localizare, „posibilul" Eminescu luându-și o mare libertate față de textul original. Este de presupus că poetul român nu a tradus direct din engleza americană, ci că ar fi utilizat în acest sens **Histoires extraordinaires**, traducerea lui Charles Baudelaire din 1856, autorul francez fiind principalul popularizator al operei lui Poe în Europa. Dar traducerea lui Baudelaire respectă întru totul textul din **The Gold Bug**, mai puțin un fragment care este omis și de Ion Vinea, autorul versiunii românești moderne. Cele două paragrafe omise sunt următoarele: "I presume the fancy of the skull's eye – was suggested to Kidd by the piratical flag. No doubt he felt a kind of poetical consistency in recovering his money through this ominous insignium.

Perhaps so; still I cannot help thinking that common-sense had quite as much to do with the matter as poetical consistency. To be visible from the devil's seat, it was necessary that the object, if small, should be white; and there is nothing like your human skull for retaining and even increasing its whiteness under exposure to all vicissitudes of weather"[1]. Iată și traducerea în românește: „Presupun că ideea cu *craniul*, aceea

1 Edgar Allan Poe, *Sixty-Seven Tales And The Narrative Of Arthur Gordon-Pym Of Nantucket. The Raven And Other Poems*, Gramercy Books, New York, Avenel, 1985, pp. 380-381.

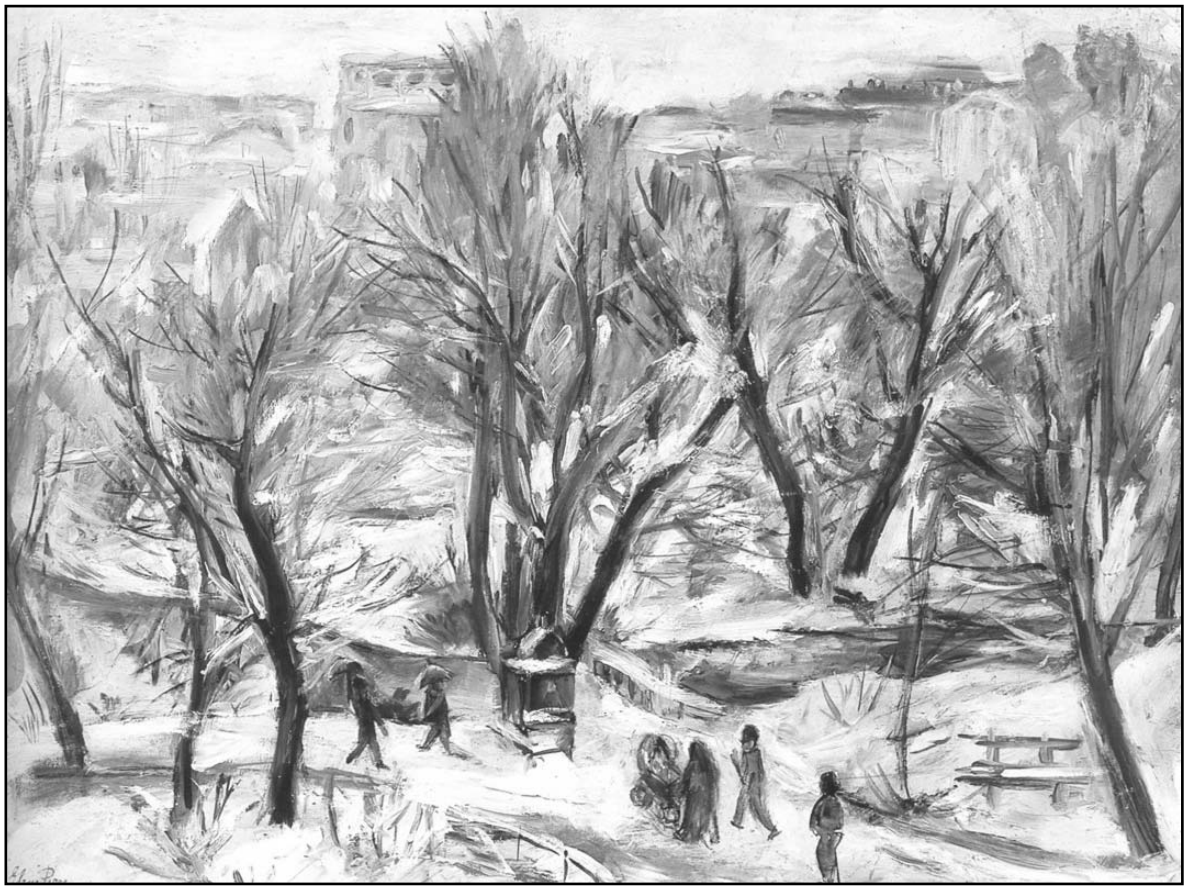
de a coborî un glonte prin ochiul drept al craniului – i-a fost sugerată lui Kidd de flamura piraților. Fără îndoială că el era încercat de un fior poetic la gândul de a-și recupera banii prin intermediul acestui reper straniu.

Poate că așa este; totuși nu pot să nu cred că și bunul simț are de-a face cu problema, în aceeași măsură ca încărcătura poetică. Pentru a fi vizibil din scaunul dracului, era necesar ca obiectul, fiind mărunt, să fie alb; și nimic altceva în afara craniului uman în cauză nu putea să-și mențină și chiar să-și sporească albeața, expus fiins la toate vicisitudinile vremii." (trad. n.).

După cum se observă din mini-dialogul de mai sus, *stranietatea* obiectelor și situațiilor (în cazul nostru craniul și cifrul) este raportată pe de o parte la fantezia, la poeticitatea interpretării unor simboluri, iar pe de altă parte la o gândire comună și eficientă. Importanța pasajului omis constă în posibilitatea de a aprecia cu justețe metoda de construcție logică a macabrului și a terifiantului. Însuși Poe oferă aici o cheie, din păcate neglijată, pentru „deschiderea" corectă a semnificației multora dintre nuvelele sale. El vrea mai puțin să obțină efecte spectaculoase, senzaționale și superficiale, cât își dorește să compună o adevărată *fugă*, o geometrie muzicală a uluitorului. În același timp, scriitorul acceptă și alternativa ca proza lui să fie receptată la modul poetic, ca un joc literar, un labirint de semne și simboluri. *Craniul* și *cifrul* pot fi ingrediente (iconi) ale unei „rețete" sofisticate, dar pot fi și „doar" *condimente* destinate mai bunei *degustări* a textului. Generozitatea și umorul autorului *principiului compoziției* sunt relevate tocmai de libertatea acordată cititorului în *interpretarea* partiturii textului său. De aceea surprinde, la modul dezagreabil, afirmația lui Julio Cortázar, din studiul introductiv la traducerile din proza lui Poe realizate de Baudelaire: „Quant à l'humour, il n'existe pratiquement pas et il est probable qu'une bonne part de l'antipathie des lecteurs anglais et nord-américains vis-à-vis de Poe provient de son inaptitude à jouer d'un élément que ses lecteurs considèrent précisément comme inséparable de toute bonne littérature"[2]. Or, s-a văzut că autorul care impunea *the poetic principle* și expunea o *philosophy of composition* nu era nici pe departe atât de rigid pe cât le-a plăcut anumitor interpreți ai săi să-l considere.

De această deschidere către adaptare și accentuare a unor elemente în defavoarea altora profită și „posibilul" Eminescu, care se dovedește un abil și imaginativ *traduttore-traditore*. Procedând la modul metodic, așa cum i-ar fi plăcut lui Poe, observăm că traducătorul român purcede la înfăptuirea sa cu o curajoasă modificare a onomasticii și toponimiei din original. Astfel, William Legrand, membru al unei "ancient Huguenot family", devine Edgar, Conte de Sex, „coborâtor dintr-o veche familie de mari seniori, a căror bunici își plimbase [sic] plictiseala peste mări și țări". Naratorul anonim din **The Gold Bug** este acum prințul Glinka. Negrul Jupiter, sclavul eliberat al tânărului hughenot ruinat, va fi rebotezat Bob și i se va fixa o proveniență indiană, ceea ce nu-l scutește de nuanța tuciurie a pielii nici în versiunea românească. Poe își scrisese nuvela la persoana întâi, folosind punctul de vedere al naratorului (adică o omniscientă selectivă), narator care ajunsese să fie prieten ("contracted an intimacy", "ripened into a friendship") cu Legrand. În **Comoara misterioasă** narațiunea se derulează precumpănitor la persoana a treia, doar în partea secundă a traducerii revenindu-se sincopat la modul de relatare din original. Apoi Legrand se refugiase pe Insula Sullivan, în sudul Carolinei, insulă năpădită de o vegetație săracă ("scant or at least dwarfish") și cu parfumați arbuști de mirt („burthening the air with its fragrance"). Edgar, însă, se stabilește într-un sat „dela gurile Dunării", unde „se ocupa cu vânătoarea și pescuitul". Alegând drept titlu **Comoara misterioasă**, „posibilul" Eminescu își face clar cunoscută intenția de a da o turnură senzațional-romantică, dar și poetic-pitorească povestirii de care ne ocupăm. Titlul spune, de altfel, foarte

2 Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, Éditions Gallimard, 1973.



multe: Poe alesese *gold bug*, adică insectă (fără a preciza specia) de aur; Baudelaire, abandonând genul proxim, optează pentru *scarabée d'or*; iar Ion Vinea, mergând pe mâna traducătorului francez, oferă un echivalent derutant, anume *cărăbuș de aur*, deși diferența dintre cărăbuș și scarabeu este evidentă. „Posibilul" Eminescu propune nici mai mult nici mai puțin *racul de aur*, însă în cazul său nu discutăm de o traducere. *Scarabeus caput hominis* este văzut ca un „rac de mare", recunoscută fiindu-i, totuși, superbia din original ("the loveliest thing in creation").

Așadar, presupusa traducere a lui Eminescu, mai ales în prima parte a scrierii, exploatează filonul poetic și abandonează tonul rece, pseudoștiințific al lui Poe. Prelucrarea adoptă formulele sapiențiale ale basmului: „Nenorocirile schimbă firea oamenilor. Din veseli îi face triști, din triști îi face veseli, încât și ei se minunează de aceste transformări ale naturii". Adâncirea psihologiei protagonistului este aparentă, întrucât imediat deviația înspre fabulos și exotic se accentuează: strămoșii Contelui de Sex „adusese [sic] din India un castel întreg de lemn, pe care luni de zile îl transportase corăbiile bucată cu bucată". Legrand al lui Poe era o natură complexă și capricioasă, "well educated, with unusual powers of mind, but infected with misanthropy, and subject to perverse moods of alternate enthusiasm and melancholy", o fire dominată de crize de entuziasm ("fits of enthusiasm"). Edgar, mai neproblematic, se comportă ca un Robinson: își scobește din trunchiul unui copac o lotcă și cu aceasta întreprinde minicroaziere pe mare. Cu un asemenea prilej el descoperă o insulă neobișnuită: „observară că insula e pustie. Din depărtare însă auziră fluierături misterioase. Până să se dumerească, mii de șerpi cu gurile căscate săriau și încercau să se apropie de îndrăznеții vizitatori".

Așa cum observam mai sus, **Comoara misterioasă** este o povestire-basm, mai ales în prima ei parte, și în consecință nu se

poate vorbi la modul real despre o psihologie a personajelor. Nici scriitorul american nu excelează la acest capitol, dar el nu omite să precizeze că Legrand este un vagant (*wanderer*) ce traversează crize de entuziasm și este suspectat de o oarecare instabilitate mentală (″somewhat unsettled in intellect″; ″the growing moodiness of his temper″).

Senzaționalului i se conferă și o aură supranaturală, căci șerpii sunt mesagerii antici ai preotului-vrăjitor poposit în vechime tocmai pe această insulă. Acest vraci îl vindecase pe un „nabab″ din Elada, care venise cu „zece corăbii umplute cu aur și pietre scumpe″. Bătrânul prinț nu apucă însă să se bucure în tihnă de vindecarea sa, căci va fi urmărit de Agamemnon, rivalul care îi poftea averea. Insula va fi părăsită în grabă, iar comorile sunt îngropate aici, urmând a fi păzite de șerpii blestemați să se mănânce între ei pentru că îl mușcaseră pe preot. Atât de departe se merge cu localizarea încât în textul povestirii este inserată o „arie veche″ care s-ar mai cânta și după o mie de ani de pescarii de la gurile Dunării: „A fost odată un prinț bogat/Valurile, vânturile.../Și dânsul aici a îngropat/Comori de aur și-a plecat/valurile, vânturile!//A fost și-un preot minunat/Valurile, vânturile.../Ce multă lume a vindecat/Cu șerpii cari l'au trădat/Valurile, vânturile!//Și insula e tot pustie/Valurile, vânturile.../O străbate o armonie./O neînțeleasă poezie/Valurile, vânturile″. După se observă, este respectată structura romanțelor eminesciene, în evidență fiind pusă și armonia legănătoare a versurilor, obținută prin refrenul aliterativ.

Ceea ce dispare din prelucrarea românească este argoul, *slang*-ul lui Jupiter etalat în toată splendoarea lui atunci când negrul descrie boala stăpânului său, Massa Will, provocată – presupune el – de mușcătura insectei de aur. O propoziție ca ″he kick and he bite ebery ting what cum near him″, este redată întristător de gramatical în românește: „Pișcă și mușcă tot ce simte aproape de el″. Această corectitudine este surprinzătoare, pentru că apare într-un context înțesat de dezacorduri gramaticale și de o oarecare neatenție în utilizarea procedeelor narative. Să fie aceste nejunsuri un semn al fragilității psihice sau al oboselii care ar fi putut genera ezitări în redactare?

Eliminat este și episodul descris în biletul încredințat lui Jupiter, privitor la bătaia pe care servitorul intenționa să i-o aplice stăpânului său pentru a-l smulge din visările despre aur. Prelucrarea reține doar tonul elegant și vag al depeșei prin care Edgar de Sex îl invită pe prințul Glinka la o consfătuire ezoterică.

Tot ce ține de mister și fantomatic este însă înregistrat cu promptitudine. Din portretul lui Edgar se evidențiază ochii, care „aveau o strălucire nenaturală, făcând să reiese [sic] și mai mult gălbeneala feței″. În original: ″His countenance was pale even to ghostliness, and his deep-set eyes glared with unnatural lustre″.

La fel, înfățișarea „racului″ este fabuloasă: „Erà ceva măreț în făptura acestei specie cu adevărat rară. Aveà strălucirea aurului, iar mustățile păreau două cornițe bătute cu diamante. Ochii două rubine de mare preț, iar coada lungă bătută în smaralde și topaze″. O scurtă comparație cu textul englez relevă portretul reținut, strict entomologic, făcut scarabeului: ″It was a beautiful *scarabeus*, and, at that time, unknown to naturalists – of course a great prize in a scientific point of view. There were two round, black spots near one extremity of the back, and a long one near the other. The scales were exceedingly hard and glossy, with all the appearance of burnished gold. The weight of the insect was very remarkable...″. Așadar, Poe scoate în evidență *greutatea* (″weight″) și *raritatea* insectei, pe când la „racul de mare″ este apreciată „ferecătura″ în pietre prețioase. ″The bug business″ cunoaște implicații foarte diferite în cele două texte: la Poe scarabeul este un mesager al destinului și o raritate entomologică, în timp ce la „posibilul″ Eminescu racul are mai curând o aură magică, decorativă și non-științifică.

Din momentul începerii călătoriei spre insula care adăpostea comoara, „posibilul″ Eminescu schimbă modalitatea de narare de la persoana a treia la persoana întâi, pentru a conferi o coloratură afectivă suplimentară relatării expediției. *Prelucrarea* continuă însă

neabătută: ceea ce la Poe era un ″tulip-tree″ (*Liriodendron tulipiferum*), va deveni pur și simplu un plop. A șaptea ramură, cea pe care se afla țintuit craniul, va fi acum a douăsprezecea. Și totuși, de acum încolo originalul este urmat cu o atenție sporită, mai puțin în redarea pitorescului lingvistic al vorbirii lui Jupiter (Bob). Descoperirea cuiului care fixează craniul la capătul ramurei (″Why dis berry curous sarcumstance, pon my word – dar's a great big nail in de skull, what fastens ob it on to de tree″) este descrisă cu concizie și obedință gramaticală: „Vai! e prins bine de trunchiu, stăpâne! Înțepenit cu un cui mare″. Conservat este însă umorul lui Poe (atât de contestat), ca atunci când Jupiter-Bob se miră că ciudatul craniu nu are mâini (″de skull aint got not abit ob a hand at all″).

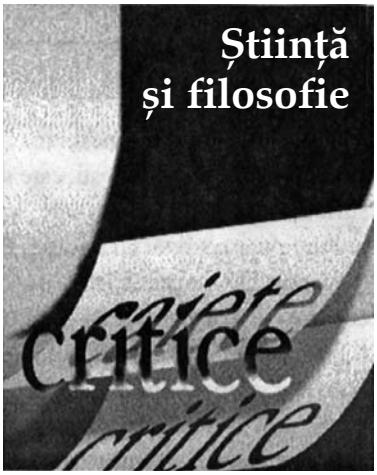
O nouă îndepărtare de litera, dar nu și de spiritul nuvelei americane, se simte în momentul elucidării mesajului conținut de pergament (″the scrap of parchment″). La Poe, pătrunderea cifrului se face în mai multe etape și presupune o subtilitate mentală excepțională (″there seemed to glimmer, faintly, within the most remote and secret chambers of my intellect, a glow-worm-like conception of that truth″). Scarabeul este doar ″the index of fortune″, ″a kind of punning or hieroglyphical signature″, dar dezlegarea cifrului alfa-numeric necesită cunoașterea *limbii* cifrelor (″the *language* of the cipher″). După descifrare (aflarea literelor care se ascund în spatele cifrelor și al semnelor de punctuație), urmează interpretarea (″to extort a meaning″) unui text abscons: ″A good glass in the Bishop's hostel in the devil's seat – twenty-one degrees and thirteen minutes – north-east and by north – main branch seventh limb east side – shoot from the left eye of the death's head – a beeline from the tree through the shot fifty feet out!″

Cifrul lui Kidd este mult simplificat în **Comoara misterioasă.** Se trece direct la etapa cuvintelor, dar dispuse într-o anagramă: „mort! de cap un cracă/șapte a pe află se/unde uriaș copac un/e pustie insula/în″. La această anagramă se mai adaugă câteva silabe suprapuse, care conduc la fraza: „racul de aur este cheia care sfredelește pământul″, plus câteva „semne cabalistice desenate; O cracă, ochiul stâng al unui craniu, un rac, măsura unei greutăți, cineva care coboară de pe un arbore, frunze multe, o ladă, o circonferință desenată în diametru, un băț, un metru, apoi cifrele: 1 1½ și 0.50″. În jocul decriptării intră și „racul″ care se cațără pe piciorul scaunului pentru a-l „lămuri″ pe norocosul său posesor.

Ce se distinge, în concluzie, din această comparație? Mai întâi de toate faptul că prelucrarea gravitează necontenit în jurul textului-matrice, nu pe o orbită circulară, însă. „Posibilul″ Eminescu nu scapă nici o ocazie de a exploata sursele de fantastic și fabulos. Prelucrarea se îndepărtează de statutul povestirii și tinde să devină o *romance*. La aceasta contribuie și finalul adăugat, care pomenește despre dispariția misterioasă, într-o noapte, a contelui Edgar de Sex și a lui Bob, cu tot cu partea lor din comoară. Ulterior, prințul Glinka va primi o invitație la moșia prietenului său, pentru a vedea „caseta de aur bătută cu diamante″ din castelul indian, în care se află depus „corpul neînsuflețit al racului întocmai ca unui zeu nemuritor″.

Exotismul hindus se adaugă, astfel, unei prelucrări marcate de spiritul eminescian, sau cel puțin executate în acest spirit. Nuvela lui Poe se sfârșește abrupt, în totală indiferență față de destinul ulterior al personajelor. Faptul este explicabil dacă ținem seama că autorul american a avut în vedere măiestria decriptării, parada de logică și provocarea uimirii în fața unei puternice inteligențe analitice. Singurele indicii literare sunt oferite de înregistrarea vorbirii sclavilor negri și de ritualul straniu al exhumării comorii.

În prelucrarea semnalată de Octav Minar, accentul este pus mai curând pe decor, pe legendă și pe senzațional. De la un romantism situațional și silogistic, la un romantism exotic, exuberant și patetic. E ca și cum muntele Sainte-Victoire al lui Cézanne ar fi privit prin ochii dramatici ai lui David Caspar Friedrich.



Viorel
BARBU

Neuitatul an 1968 – între utopie și contestare

Abstract

Unforgetable year 1968 between utopia and contestation. The year 1968 is remembered for two of its major events: the reform movement of Czech comunists and students uprising in Europe and United States.

A fost anul unor evenimente politice și sociale spectaculare, chiar violente, datorate în bună parte unor schimbări de generație în societățile din Est și Vest. A fost anul marcat de marile demonstrații pacifiste și pentru drepturi civile în America, de asasinate politice cu ecou în conștiința publică (Robert Kennedy, Martin Luther King), dar și de crizele provocate de războiul din Vietnam, de escaladarea Revoluției Culturale în China, de invazia sovietică în Cehoslovacia și toate acestea sub amenințarea unei confruntări globale între cele două mari supraputeri ale vremii. Dintre toate acestea, două mi se par mai importante prin implicațiile și consecințele lor politice și sociale în deceniile care vor urma. Primul a fost declanșarea procesului reformator numit "Primăvara de la Praga" și înăbușirea în fașă a acestei utopii care avea scop declarat instaurarea "socialismului cu față umană". Al doilea eveniment este revolta din campusurile universitare pariziene (acel Mai francez) care va pune capăt regimului gaulist și se va extinde apoi timp de mai bine de un an în mai toate universitățile europene și americane importante. Ambele evenimente vor influența profund evoluțiile societății europene (atât din Vest cât și din Est), iar în Statele Unite vor diviza societatea americană și vor declanșa o puternică criză de încredere în administrația prezidențială, care va dura mai bine de un deceniu.

Ceea ce s-a numit atunci "Primăvara de la Praga" a fost o mișcare reformatoare pornită de la vârful puterii comuniste cehoslovace, puternic susținută de cercurile intelectuale liberale și care s-a dezvoltat pe fondul crizei sistemului comunist de tip sovietic, devenită evidentă după Congresul al XX-lea care a demascat crimele stalinismului. Se propunea o alternativă democratică și oarecum liberală la sistemul totalitar comunist care viza printre altele: libertatea de expresie, pluralism politic, alegeri libere, economie de piață funcțională. Puțini și-au dat seama atunci că era vorba de o utopie – coexistența sistemului comunist cu o societate democratică – și, de aceea, mișcarea a generat așteptări exagerate în țările blocului comunist și mai cu seamă în cercurile intelectuale. Că lucrurile stau așa ne-o dovedesc încercările comuniștilor reformatori sovietici din anii optzeci, în frunte cu Gorbaciov, care – confruntați cu o criză gravă de sistem – au încercat să reînvie acest proiect în ceea ce avea să se numească *Perestroika.* Înăbușirea în fașă a "Primăverii de la Praga" în august 1968 de tancurile sovietice au salvat această utopie generoasă de la eșec politic, dar ea va avea ulterior numeroși adepți și imitatori printre liderii comunismului european (Berlinguer, Santiago Carillo și, în final, chiar M. Gorbaciov care au încercat să ia distanță față de comunismul de sorginte leninistă. Sfârșitul tragic

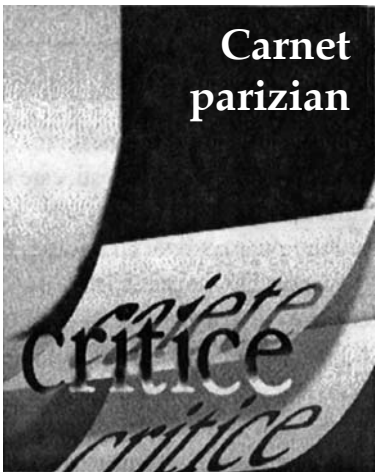
al mișcării reformatoare cehoslovace a fost resimțită dureros în Estul Europei, cu sentimente de adâncă frustrare pentru ceea ce părea a fi atunci sfârșitul speranțelor de reformare a unui sistem oprimant și anchilozat. Cu toate acestea, "Primăvara de la Praga" a fost un precedent care a lăsat urme adânci și întrebări fără răspuns în conștiința europeană și care aveau să ducă în final la prăbușirea comunismului european și sovietic în anii 1989-1990. Acest eveniment, pe care puțini l-au anticipat, avea să reconfirme o observație profundă a lui A. Tocqueville, conform căreia "niciodată un sistem autoritar nu este mai expus decât atunci când vrea să se reformeze".

Așa cum am menționat anterior, anul 1968 a fost și anul contestației violente a societății occidentale de către studenți și chiar de către segmente mai largi de tineri. O întreagă generație crescută în sunetele muzicii Beatles și pop și care adera la o cultură de tip dizident cultivând pacifismul, viața hippy, nonviolența, sexul liber și chiar drogul, iese în stradă și ocupă campusurile universitare. Acești tineri furioși resping și contestă totul: sistemul de învățământ, corpul academic, societatea de consum și sistemul politic în ansamblul lor. Protestează violent pentru drepturile civile ale populației de culoare și împotriva intervenției americane în Vietnam, aderă la idealuri utopice de tip rousseaunian, cum ar fi întoarcerea la viața simplă în mijlocul naturii și respingerea civilizației moderne. Câțiva mari intelectuali se solidarizează cu mișcarea studențească (J.P. Sartre printre ei) și dacă nu ar fi evidente scopurile politice subterane și manipulările, am fi tentați să le considerăm mișcări sociale generoase, menite să însănătoșească climatul social. Ecourile acestor mișcări se regăsesc în zilele noastre în mișcările antiglobalizare sau ecologiste, dar – în timp – ele au inspirat și mișcările teroriste de stânga din anii șaptezeci cum au fost Brigăzile Roșii (Italia) sau Baden-Mainhoff (Germania).

Mișcarea studențească din acei ani nu era una politică (deși cei mai mulți participanți împărtășeau convingeri de stânga sau chiar de extremă stânga) și era un amestec ciudat de anarhism, troțkism, maoism, ecologism și tiermondism, promovate în sloganuri stridente și simpliste. Cei mai radicali membri ai săi militau pentru abolirea societății burgheze, înfrângerea imperialismului american și victoria idealurilor comuniste. Sloganurile lor politice erau, în mare parte, cele ale Revoluției Culturale maoiste, de fapt modelul lor mărturisit contrapus comunismului birocratic de tip sovietic deja compromis în cercurile intelectuale de stânga. Ca trăitor al acelor evenimente, în vârtejul a ce a fost "autumno caldo italiano", am vie în minte atmosfera de exaltare stângistă care cuprinsese campusurile universitare. La fel mi s-a părut ambiguă și de neînțeles atunci reacția timidă și ezitantă a autorităților universitare și publice și chiar solidarizarea unei părți a corpului profesoral cu contestatarii. O scenă din toamna anului 1969 din campusul Universității din Roma vine să ilustreze acest echivoc. Universitatea, ocupată de studenții revoltați, era înconjurată de unitățile de carabinieri, care așteptau în mașinile de intervenție. Îmi amintesc că unul dintre aceștia – un carabinier tânăr și deci prin definiție exponent al statului capitalist adânc detestat de studenții revoltați – citea preocupat, în pauza dintre confruntări, pe Marx. După patruzeci de ani ne întrebăm dacă aceste contestații au lăsat urme pozitive sau au fost simple energii disipate fără efect. Parțial răspunsul este pozitiv. Guvernele au luat atunci cunoștință că universitatea și școala, în general, se află în criză, și că noua generație nu mai acceptă vechile rânduieli și de aceea au fost concepute și realizate proiecte de reformă care vor schimba sistemul universitar. A fost de fapt sfârșitul universității clasice europene, creată după modelul Humboldt. În fine, societatea democratică occidentală a devenit conștientă de pericolele care o pândesc atunci când ignoră crizele și când politicul se dezinteresează de interesele reale ale unor categorii sociale, fie ele minoritare.

Cele două evenimente majore ale anului evocate mai sus sunt doar aparent disjuncte și, de fapt, ambele au avut doza lor de utopie și revoltă. Am vorbit deja de utopia

"primăverii pragheze", dar mișcările studențești din acel an au avut la rândul lor o încărcătură utopică evidentă prin susținerea unui proiect social neviabil și, de aceea, potențial periculos. Nu este, de fapt, nimic nou. Orice revoluție este purtătoarea unor principii și construcții utopice care generează ideologii dogmatice ireductibile și care, dacă au nesansa de a fi acceptate, conduc la sisteme totalitare. Pe de altă parte, aceste utopii au încifrate în ele mesaje și idei generoase care vor fi ulterior filtrate de societățile mature și transformate în proiecte viabile.



Virgil TÃNASE

«America, America»

De ce am ales aceste trei texte pentru un spectacol al cărui titlu este, socot, grăitor prin sine: «America, America!» era strigătul emigranților care zăreau, în sfârșit, țărmul făgăduinței?

Odată mai mult, nu ca să fiu intermediar între autor și public.

Mai degrabă ca să mă supun unei încercări, ca atunci când zgândări cu unghia muchia unui pahar ca să auzi cum sună; sau, dacă preferați, ca atunci când, prunc, mă azvârleam în Dunărea mea natală ca să-mi descopăr spaimele și să le găsesc leacuri, ceea ce mi-a îngăduit mai târziu, în alte circumstanțe, înfruntând alte vârtejuri, să fiu liber și să-mi duc viața de parcă n-aș fi fost împrejmuit de primejdiile care îi strâmbau pe atâția.

E și acesta rostul Dunării. E și acesta rostul teatrului. E și acesta rostul literaturii.

Spectacolul care fascinează publicul de bună credință (cel care vine la teatru nu ca să «înțeleagă» și să «se cultive», și cu atât mai puțin ca să «se distreze», ci ca să «se pună la încercare») este fără doar și poate o experiență similară: te urci într-un tren care nu e al tău, ci al unui personaj născocit; cobori, în numele lui, într-o localitate primejdioasă; te molipsești de boala care-l răpune; și-ți rămâne în gură un gust amar când cortina te desparte de-un cadavru care e de-acum și-al tău, lepădat pe peronul unei gări misterioase, dintr-o altă lume, de unde unii se întorc atât de turburați încât ajung să-și piardă mințile și chiar viața: slujbașii artei, dacă-mi este îngăduit să-i numesc așa, își săvârșesc acrobațiile fără plasă și, într-un fel sau altul, nu scapă niciodată nevătămați, victime, fiecare după felul și talentul său, al unei meserii distrugătoare.

Monologul lui O'Neil era din plecare miezul unui proiect menit să ofere un astfel de trapez unei actrițe al cărei talent merita o instalație excepțională, la o înălțime vertiginoasă. Piesele într-un act ale lui Tenessee Williams, în schimb, mi-au căzut în mână din întâmplare. Dar există cu adevărat o întâmplare? Nu semănam mai degrabă cu unul din acei colecționari maniaci care acumulează stupid frânturi de oase, duși de un fel de intuiție, de nebunia lor, spun alții, până în ziua în care se vădește că, ascultând de semne indiscernabile, cu o certitudine de dincolo de inteligența noastră pentru că săvârșește excluderi și alegeri pe care nimic nu le justifică…! Până în ziua în care se vădește că aceste cioburi de os sunt, de fapt, resturile coerente ale unui corp gigantic care se reconstituie aproape de la sine ca să ne destăinuie lucruri stupefiante, să ne insufle puteri magice, cu mult dincolo de ce poate concepe sau imagina un prăpădit ca mine sau ca dumneavoastră, care înțelegem o boabă prea târziu, poate, că eram instrumentul unor forțe oculte, misterioase, de natura celor care fac să se rotească stele din cer…

De ce Tennessee Williams mai degrabă decât Miller, Saroyan, Sherwood Andersen, Wilder sau alți câțiva ca ei? Aidoma tripletei de romancieri Faulkner-Steinbeck-Hemingway, O'Neil și Tennessee Williams, ei doi împreună, sunt, pentru scriitura dramatică, emblema unei epoci, a unui mit: cel al unei Americi unde, la lumina unui soare care n-a răsărit întru totul, lucrurile mai sunt pro-

priul lor vis, senine pentru că, lipsite de istorie, de forța de inerție care le îngreuiază pe vechiul continent unde totul are un trecut, unde totul, adică, vine de undeva și, datorită acestui al doilea punct care suntem noi, prezentul, se naște o linie dreaptă care trebuie să ducă undeva. Pentru că are un trecut, Europa e veșnic în căutarea unui viitor, ceea ce nu face parte din preocupările celor de dincolo de ocean, lipsiți de utopii, lăsați pradă unui prezent nimicitor, măcinați de o moarte continuă.

Firește, flutur, în felul meu, drapelul unei armate defuncte: plecat să descopăr America fantasmelor noastre, găsesc o glorie care s-a destrămat și din ale cărei zdrențe mucede nu mijesc decât oasele veșnicelor noastre suferințe, gunoaiele veșnicului nostru război împotriva distrugerii, a otrăvurilor care ne mistuie. Vreau poate, de fapt, ca spectatorul venit la teatru cu speranța de-a găsi o țară unde diamantele sunt cât hotelul Ritz, să plece, după spectacol, cu, între dinți, iarba amară de pe mormântul unui prăpădit de artist care și-a tăiat beregata în timp ce amărâta de nevastă-sa îl bodogănește pregătindu-i micul dejun; pe cel al unei fete de ceferist moartă tânără și care n-a lăsat moștenire surorii ei mai mici decât o rochie de bal și câțiva amorezi fără para chioară.

Acea Americă care ne-a pus pe oase o carne aparte, unică, o carne de pulbere, de praf de pe stradă măturat de vântul care bântuie niște târguri unde locuiesc oameni fără rădăcină, care nu știu de unde vin și care de aceea habar n-au unde se duc, mânați doar de un fel de gravitație a morții, injectată în toate celulele unor eterne baby-dolls…

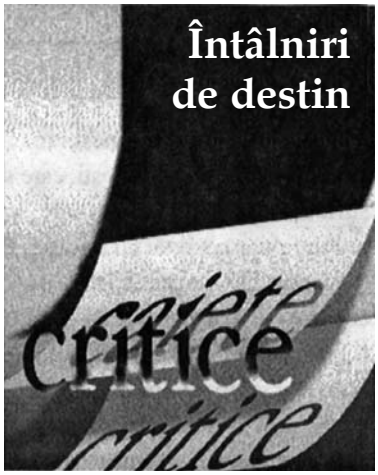
Nu știu! Cu acest spectacol care pune în rezonanță textele lui O'Neil și Tenessee Williams cu o actriță în care-mi regăsesc partea de inexistență sper, poate, să-mi ofer, fie și numai pentru un ceas, o altă carne, cea care mucegăiește pe creangă, cea a fructelor pe care totul le predispune să se coacă frumos în livada triumfătoare a unei istorii sănătoase, și care, fără niciun motiv aparent, în pofida pesticidelor și a îngrășămintelor chimice, n-ajung niciodată la maturitate, se veștejesc pe ram și nu sfârșesc pe tejgheaua căreia îi erau destinate.

O ultimă întrebare. De fapt, un ultim răspuns. De ce am transformat piesele în două personaje ale lui Tennessee Williams în monolog? La drept vorbind, am început prin a angaja doi actori, ca toată lumea, un bărbat și o femeie. După primele repetiții însă, stânjenit, actorul a dat bir cu fugiții. Intuiția sa nombrilistă nu se înșela: privite mai îndeaproape, cele două piese ale lui Tennesse Williams (cum le-o fi spunând pe românește? *Pentru demolare*, poate, și *Vorbește-mi ca ploaia*…) ascund un monolog. Substanța lor tragică nu vine din eveniment – când suntem nedezmințit susținuți de o cât de infimă nădejde care subzistă atâta timp cât lucrurile nu s-au sfârșit…! Substanța lor tragică e rezultatul faptului că povestea e terminată, că, în ambele cazuri, femeia din piesă trăiește un fapt încheiat și mort, pentru care nu mai există salvare.

Carnea nisipoasă pe care aș vrea s-o încropesc pe osul spectatorului e bolnavă de iremediabil. Și atunci mai bine merg până la capăt, și-n loc să pun în scenă actualitatea, deplasez momentul spectacolului până acolo unde întâmplarea a devenit amintire, momentul insuportabil în care «les jeux sont faits» și nu ne mai rămâne decât să constatăm pierderile, să îngropăm morții, să curățăm terenul.

Ca să nu mai spun că mă ispitesc expedițiile, călătoriile spre teritorii pe unde nimeni niciodată nu s-a aventurat. Cum să nu profit de talentul actriței mele ca să simt ce-nseamnă să ai un tată bețiv, pe care l-a lăsat nevasta, sau un soț bezmetic care scrie versuri și primește scrisori dubioase de la o oarecare Elena, care așteaptă un copil, al lui probabil…

Nu mă îndoiesc că prețul care va trebui plătit va fi teribil, dar am de ales, oare? Altminteri cine poate fi atât de nebun, atât de iresponsabil sau atât de vinovat față de puterile care nu duc, încât să se încumete a mai face, totuși, teatru.



Alexandru
ZUB

Figuri de clerici în rezistența anticomunistă

În așteptarea unui răgaz când voi putea spune mai mult despre experiența mea carcerală sub regimul comunist, caut să evoc aici, sumar, câteva întâlniri cu slujitori ai Bisericii, iar dintre aceștia mă voi opri îndeosebi la unul care a produs asupră-mi o impresie aparte[1].

Era în 1958, când regimul condus de Gheorghiu-Dej, înăsprit brusc după evenimentele din Ungaria (1956), a modificat codul penal pentru a-și presta încă și mai dur funcția coercitivă. S-au umplut atunci din nou temnițele și lagărele de muncă, degajate oarecum după reuniunea de la Geneva (1955). Oameni de orice vârstă, profesie, credință etc. au fost aruncați după gratii, în cadrul unei politici punitive și preventive totodată. N-a fost instituție, n-a fost familie, n-a fost grup social care să nu aibă un „reprezentant", o victimă în acel conglomerat compus în virtutea unei strategii greu de înțeles pentru cei mai mulți. O analiză a corpurilor profesionale, sub acest unghi, ar fi demnă de tot interesul. În ce privește corpul clerical, dispunem deja de unele mărturii ale celor trecuți prin închisori și chiar de studii relativ ample, de statistici și note biografice care ne pot da o idee despre rezistența clerului, câtă a fost, în raport cu sistemul comunist: *Calvarul României creștine* (Sergiu Grossu). Rămân, firește, încă multe de făcut, de la publicarea mărturiilor directe până la întocmirea unei „prosopografii" *sui generis* și a unor studii mai sistematice. Să-mi fie permis a adăuga, în acest scop, o modestă depoziție personală, care nu poate fi decât limitată și subiectivă. Ea ține să readucă în actualitate câteva figuri, unele deja adăugate *ad patres,* iar prin ele să fixeze o atmosferă de epocă. În cei șase ani și ceva de detenție (1958-1964), am avut ocazia să întâlnesc destui preoți, pastori, predicatori ale căror efigii s-au estompat cu trecerea timpului. Câteva mi s-au întipărit însă mai bine în memorie, cele cu care am avut atunci un dialog mai strâns ori s-a întâmplat să le reîntâlnesc apoi în afara universului carceral.

Las la o parte pe cei cu care am petrecut, oarecum „din mers", câteva ceasuri sau zile într-o celulă de tranzit, pentru a-i scoate la lumină din tainițele memoriei pe unii care mi-au lăsat în suflet urme mai persistente. Cel care a jucat un rol mai de seamă în raport cu ființa mea e și primul pe care l-am întâlnit, în timpul detenției, pe linia invocată. La penitenciarele din Iași și Jilava (1958-1959) nu se întâmplase, pe acest tărâm, nimic deosebit. Spre finele anului 1959, în noiembrie, am ajuns însă într-un lagăr din Balta Brăilei, la Salcia, unde câteva mii de condamnați lucrau la diguri, șosele, desecări, construcții sau în agricultură. Erau acolo și destui clerici, în diverse brigăzi, „topiți" oarecum în uniformele cenușii ale recluziunii. Prestația lor confesională în acest cadru e greu de stabilit și a fost nu o dată subiect de controverse.

Fără a sugera o ierarhie axiologică, în lipsa unui criteriu cert de măsură, înclin să cred că dintre teologi cea mai mare influență a avut-o, la Salcia, părintele **Gheorghe**

1 Text reprodus din revista *Memoria*, 15/1996, p. 8-11, unde a apărut sub titlul *Despre rezistența spirituală anticomunistă.* Între timp, figura părintelui Gheorghe Chiriac a mai fost evocată, memorabil, de Florin Constantin Pavlovici într-o carte de referință: *Tortura pe înțelesul tuturor*, Ed. Cartier, 2001, p. 85, 108, 132-135, 168-174, 195-197.

Chiriac. Era preot la biserica Popa Tatu, preda în același timp greaca la Institutul Teologic și se interesa serios de problemele gândirii contemporane, în ideea de a fortifica și pe această cale discursul teologic. Studiase la București, apoi la Bonn, unde și-a luat doctoratul, fiind în deceniile IV-V unul dintre tinerii în care ortodoxia noastră își punea mari speranțe. A și luat parte, dacă îmi aduc bine aminte, între altele, la pregătirea dialogului ecumenic cu Biserica Anglicană, era preocupat de filosofia existențialistă, așa cum s-a dezvoltat ea în Germania, Franța etc., ori sub forma luată la noi: trăirismul interbelic. O polemică timpurie, pe marginea lucrării *Puncte cardinale în haos* de Nichifor Crainic, i-a adus, cel puțin în mediul ortodox, o notorietate de care s-a resimțit mai apoi devenirea sa ca teolog și om de litere. Elev al lui Nae Ionescu, avea o mare stimă pentru tipul socratic de reflecție profesat de acesta și era la curent, până în detalii, cu direcția stimulată de marele său profesor. Miturile, simbolistica religioasă, comparatismul aplicat la această sferă de idei îl pasionau în cel mai înalt grad. A și propus, la un moment dat, o nouă interpretare a poemului mioritic, ca dramă liturgică, interpretare ce a fost reluată apoi și de alții.

Când l-am cunoscut eu, în colonia penitenciară de la Salcia, în toamna lui 1959, părintele Gheorghe Chiriac era un om în puterea vârstei, viguros și prestant. Impunea prin simpla lui prezență, duhovnicească și intelectuală totodată, dar și prin capacitatea de a-i apropia pe tineri, cărora le vorbea, în momentele de răgaz, când se întâmpla ca o ploaie prea intensă sau un frig insuportabil să ducă la suspendarea lucrului. Atunci se adunau în preajma-i, ca la un semn, „studioși" doritori să afle ce a fost, în realitate, școala lui Nae Ionescu sau cum trebuie să fie înțelese una ori alta din marile teme ale filosofiei. Se aflau, printre aceștia, Matei Boilă, Mihai Cocuz, Al. Ivasiuc, Al. Mihalcea, Eusebiu Munteanu, Florin Constantin Pavlovici, Mihai Rădulescu, pentru a nu aminti decât puține nume dintre cei care îl împresurau oricând se ivea o pauză în programul muncii silite. Punea mare preț, în acele excursuri, pe explicarea conceptelor, atât de necesare în raport cu formația de care beneficiase noua generație, pe logica severă a discursului, cu apel la cele mai diverse științe. Biologia, antropologia, sociologia, chiar matematica, îi erau familiare și nu ezita să le pună la contribuție când era nevoie de o fundamentare mai amplă a expunerii. Avea un fel cu totul personal de a vorbi. Concentrat până la crispare, cu ochii închiși, fără gestică, numai cu rare sublinieri ale mâinilor, părea că e stăpânit de un zeu necunoscut nouă. Vorbea ca un inspirat, cu tresăriri de intensă bucurie, când se întâmpla (și era frecvent) să găsească expresia cea mai adecvată. Referințele la Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger erau curente, ca și trimiterile la marile texte ale literaturii, îndeosebi la Dostoievski. Am profitat mult, cât despre mine, din expune-

rile sale, fie că era vorba de filosofie, teologie, morală. Nu evita nici temele literare, el însuși membru al unui cenaclu din capitală, animat pare-se de I. Negoițescu, cenaclu unde era, după cum aveam să aflu, un critic redutabil. Avea o mare prețuire pentru Vasile Pârvan, din care cita uneori pasaje de un interes particular pentru mine. „Viața omenească este în generalitatea ei lipsită de gânduri", clama vorbitorul, pe seama eseurilor din *Memoriale*, pentru a explica apoi geneza gândirii și mișcarea ei cronotopică, până la direcțiile cele mai noi, față de care nu ezita să se comporte critic, în numele acelei *philosophia perennis*, pe care căuta să o inculce și tânărului său auditoriu. O predică, după scurta slujbă oficiată, la zi de sărbătoare, devenea prilej de considerații filosofice de cel mai viu interes pentru noi.

M-am despărțit de părintele Gheorghe Chiriac acolo, în Balta Brăilei, pentru a nu-l mai regăsi decât târziu, după mulți ani, în casa parohială de la Popa Tatu, unde a revenit, cu soția, pentru a-și continua misiunea de preot, alături de preocupările filosofice și literare. Scrisese cândva un comentariu despre *Miorița,* căreia îi atribuia sensuri inițiatice și analogii biblice. Am aflat, vizitându-l cu ocazia unei deplasări în capitală, că a compus între timp poeme filosofice de mare întindere. Mi-a și citit unele fragmente, bucuros să reînnoade parcă firul unui dialog întrerupt fără voia noastră.

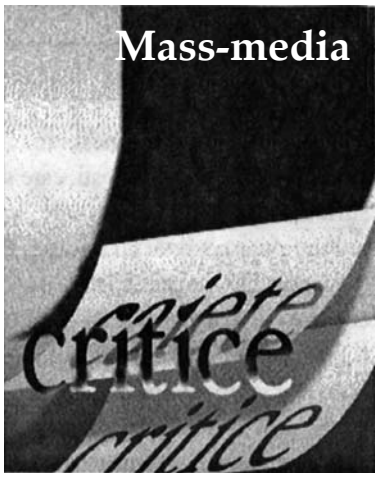
L-am mai revăzut apoi, o singură dată, pe când slujea la căpătâiul lui Al. Ivasiuc, în cimitirul de la Străulești, după cutremurul din 4 martie 1977, care îi curmase viața intempestiv. A rostit, la urmă, obișnuitul cuvânt de rămas bun și de încurajare pentru familie. Era același spirit viguros, care mergea direct la esențe și formula pregnant orice idee. I-am pierdut după aceea urma. E un fel de a spune, fiindcă o regăsesc în mine, săpată adânc, ori de câte ori mă preocupă, ca istoric, viața spirituală din tragicul secol XX. În ambele ipostaze dau de urma fecundă pe care părintele Gheorghe Chiriac, teologul, filosoful, poetul, a știut s-o lase într-un moment decisiv pentru mine, important desigur și pentru el. Mi-a rămas apoi în minte, din aceeași experiență, o

seară de Crăciun la colonia Grădina, încă una din rețeaua concentrațională ce împânzea Balta Brăilei, unde, în baraca imundă, plină la condamnați abia întorși de la munca pe care o prestau silnic, până la epuizare, niște preoți de confesiuni diverse au slujit împreună, rugându-se „pentru pacea a toată lumea" și pentru libertatea noastră, a celor aflați după gratii. Unul dintre ei, **Augustin Prunduș**, preot unit și un distins cărturar, preocupat îndeosebi de primele timpuri ale creștinismului, a rostit o predică demnă de antologie. „Primul colindător a fost Dumnezeu". Astfel și-a început el cuvântul de bunavestire, care ne-a mișcat adânc pe toți, pregătindu-ne pentru ceea ce avea să urmeze: o expunere sistematică a temei, un cor de colinde pregătit cu discreție, care ne-a făcut să trăim clipe de bucurie și speranță. Asemenea

manifestări erau, firește, interzise de administrație. Dar se întâmpla uneori ca supraveghetorii de serviciu să-și caute anume de lucru în altă parte, pentru a ocoli o confruntare inevitabilă. Altminteri consemnul era ca în asemenea momente paza să fie încă mai severă. Cu părintele Augustin mi-am intersectat de mai multe ori pașii, acolo, iar mai târziu l-am căutat la Cluj, unde lucra ca bibliotecar, erudiția lui fiind îndrumată anume pe un făgaș ce nu putea stânjeni prea mult oficialitatea. Nu era singurul în această situație. „Colindul" de la Grădină mi-a rămas însă în suflet pentru totdeauna, căci n-a fost o simplă noapte festivă, cum se întâmplă adesea, ci parcă evenimentul însuși al Nașterii Domnului, despovărat de aluviunile aduse, în timp, de felurite obiceiuri. „La Vitleem colo jos/ Cerul arde luminos/ Preacurata/ Naște astăzi pe Hristos". Vechiul colind popular, cântat în surdină, cu o pietate ce ne înfiora, era completat cu altele din repertoriul tradițional, însă și cu unele create în închisoare. „A venit și-aici Crăciunul/ Să ne mângâie surghiunul./ Cade albă nea/ peste viața mea,/ peste suflet ninge/ cade albă nea/ peste viața mea,/ care-aici se stinge". Bucuria sărbătorii era obnubilată firește de lipsa elementelor ce compun, în asemenea momente, normalitatea vieții. Lumina era amenințată de beznă, stelele de lacrimi, rănile cereau alinare. Asistență duhovnicească, discretă însă continuă, acorda, oriunde, părintele **Mina Dobzeu**. Slujise anterior undeva în Transilvania, ca paroh, dar odată ajuns în temniță și-a continuat lucrarea în forme pe care N. Steinhardt le-a evocat magistral în *Jurnalul fericirii*. Mi-a fost mie însumi de mare ajutor, în momente grele pentru toți cei închiși, dar și în întâlnirile de peste ani, la Huși sau la Iași. O figură blândă, luminoasă, înțeleaptă, la care sper să mă pot întoarce mai insistent.

Încă una se cuvine amintită în scurtul periplu de acum, aceea a părintelui **Vasile Vasilachi** de la Schitul Pocrov. L-am întâlnit, fugitiv, la Stoenești, într-un lagăr ce reunea, la un moment dat, prin 1961, pe cei bolnavi de febră tifoidă sau de leptospiroză și pe inapții de muncă. Eram izolați, pe categorii, constrânși a trăi în barăci imunde, însă dimineața și seara, când se făcea „apelul", găseam un moment bun pentru a întâlni pe câte unul din altă baracă. Așa l-am cunoscut pe părintele Vasilachi, al cărui frate, arhimandritul Haralambie, s-a și stins, un an mai târziu, la Gherla. Cu preotul Vasile Vasilachi aveam ce vorbi, căci îi cunoșteam monografia dedicată lui Veniamin Costachi, pe care o și utilizasem într-un mic studiu privitor la niște frământări din anul 1819, în care fusese amestecat, fără voie, și Mitropolitul. M-a frapat vehemența cu care eruditul monah condamna încă secularizarea averilor mănăstirești, act plin de consecințe pentru Biserică. Opinia lui despre Kogălniceanu, sub acest unghi, era severă. Ea nu se mai regăsește însă în lucrările de mai târziu, elaborate în exilul său de peste Ocean. Îi port, oricum, o caldă recunoștință, pentru momentele de comuniune spirituală pe care mi le-a dăruit, în condiții imposibil de prezentat aici.

Voi menționa numai – fapt cunoscut și din *Jurnalul fericirii* – că în acele condiții, de o vitregie greu de închipuit, preoți ca Vasile Vasilachi, Mina Dobzeu, Augustin Prunduș, Gheorghe Chiriac s-au ocupat intens de „enoriașii" lor aflați după gratii sau în lagăre de muncă, dându-le asistența spirituală de care aveau nevoie, sfaturi, încurajări. Nu pot încheia succinta evocare fără a menționa, lăsând detaliile pentru altă ocazie, preoți și predicatori de alte confesiuni, dintre care „bruderii" de la Grădina, mai târziu risipiți prin lume (Leinz, Rață etc.), constituiau repere luminoase pentru oricine. Gellert, Karczagy, Kertesz, din sfera protestantismului transilvan, s-au impus de asemenea prin ținuta lor austeră, prin demnitatea impecabilă a conduitei, într-un timp când cedările în fața puterii, demisiile în ordine deontologică, abdicările de tot felul nu erau tocmai rare, mai cu seamă la etajele de sus ale ierarhiei. De aceea am și ținut să amintesc în aceste rânduri câteva nume despre care sper că se va mai vorbi, fie și numai pentru a nuanța judecata pe care lumea, de multe ori neprevenită, o emite global pe seama Bisericii sub dictatura comunistă.



Bogdan IVASCU

În vreme de război

O analiză a esteticii folosită ca propagandă dirijată în media occidentală

Abstract

The following article discusses several issues concerning the use of aesthetics as means of persuasion in the Western media. Emphasis is put on the media coverage in wartime, specifically on the dimension of aesthetics used for influencing the audience. Since as early as World War Two, aesthetic and culturally-significant media products were created in order to inspire the war effort on both sides. Leni Riefenstahl's Triumph des Willens was countered by Frank Capra's Why We Fight documentary series, which received several Academy awards. Both were motion pictures of great aesthetic significance. And both were propaganda films which covered the "nasty" bits of the war and were designed as inspirational acts for those involved in it. The same tendency towards the aesthetic presentation of war may be found in recent media coverage of conflicts such as the Gulf war and the subsequent situation in post-2003 Iraq. An analysis of how the American and British media "behaved" during these conflicts seems to point out that aestheticization is still an efficient method of wartime reporting. The question remains if this technique is really working in the benefit of the public or it's just plain and simple propaganda.

Cătălin Zamfir și Lazăr Vlăsceanu definesc propaganda ca fiind o activitate sistematică de transmitere, promovare sau răspândire a unor doctrine, teze sau idei de pe pozițiile anumitor grupări sociale și ideologii, în scopul influențării, schimbării, formării unor concepții, atitudini, opinii, convingeri sau comportamente.

În sensul clasic, se constituie ca un subsistem al sistemului politic al unui partid, al unui grup social sau al unui regim de guvernare; în prezent, însă, se dezvoltă numeroase forme de propagandă (economică, tehnică, medicală, sportivă, culturală), diferențiate după conținut și prin raportare la profilul grupului social care o inițiază, urmărind realizarea unor scopuri persuasive[1].

De-a lungul istoriei, propaganda s-a dovedit a fi o metodă extrem de eficientă în războiul psihologic. Ca și mijloc de comunicare, nu a fost dintotdeauna apanajul exclusiv al sistemelor totalitare. Cel mai bun exemplu în acest sens este *Why We Fight (De ce luptăm)*, seria de documentare premiate cu Oscar pentru cel mai bun documentar, regizate de cineastul american Frank Capra în perioada celui de-al doilea Război Mondial. *Why We Fight* s-a dorit a fi o reacție la poate cel mai celebru film de propagandă din toate timpurile, *Triumph des Willens (Triumful celor hotărâți)*, documentarul despre Congresul de la Nurenberg al Partidului Nazist din 1934, regizat de Leni Riefenstahl. În opoziție, Capra a încercat, cu *Why We Fight*, să răspundă unei provocări dificile: aceea de a convinge o națiune izolaționistă asupra *nevoii* de a intra în război, desegregarea rasială a trupelor (folosind anti-exemplul teoriei rasiale naziste), sau explicarea necesității alierii cu o țară comunistă (URSS)[2].

1 Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (ed), *Dicționar de sociologie*, Editura Babel, București, 1993.
2 http://en.wikipedia.org/wiki/Why_We_Fight

Dualitatea *Why We Fight - Triumph des Willens* demonstrează că, într-un conflict, ambele părți, indiferent de forma de guvernământ și de motivele pentru care luptă, folosesc propaganda. Între propagandă și manipulare există mai mult decât o simplă diferență semantică. Propaganda nu înseamnă manipulare. Într-o exegeză relativ recentă (Ștefan Buzărnescu, *Sociologia opiniei publice*) manipularea este definită ca "acțiune de a determina un actor social (persoană, grup, colectivitate) să gândească și să acționeze într-un mod compatibil cu interesele inițiatorului, iar nu cu interesele sale, prin utilizarea unor tehnici de persuasiune care distorsionează intenționat adevărul, lăsând însă impresia libertății de gândire și de decizie. Spre deosebire de influența de tipul convingerii raționale, prin manipulare nu se urmărește înțelegerea mai corectă și mai profundă a situației, ci inocularea unei înțelegeri convenabile, recurgându-se atât la inducerea în eroare cu argumente falsificate, cât și la apelul la palierele nonraționale. Intențiile reale ale celui care transmite mesajul rămân insesizabile primitorului acestuia"[3]. Manipularea permite dezinformarea, inducerea în eroare a receptorului. Propaganda nu presupune neapărat dezinformarea, ci informarea parțială a receptorului, utilizându-se doar acele elemente ale informației despre care se știe că vor avea un impact pozitiv. Conform principiului "ce nu știe, nu îi face rău", elementele negative sunt opacizate, acoperite.

Revenind la *Triumph des Willens*, capodopera lui Leni Riefenstahl reprezintă cel mai cunoscut exemplu de film de propagandă din istorie[4]. Procedeele și estetica utilizate aici se regăsesc în cinematografie,

3 Ștefan Buzărnescu, *Sociologia opiniei publice*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
4 http://en.wikipedia.org/wiki/Triumph_of_the_Will#_note-0.

televiziune și în *packaging*-ul emisiunilor de știri și al campaniilor de comunicare politică. Riefenstahl este prima care a definit relația vizual-muzică-discurs, ajutând la definirea tehnicilor moderne de comunicare politică și electorală. Procedee precum panoramarea camerelor, folosirea teleobiectivelor pentru a crea o perspectivă distorsionată, filmarea din aer (procedeu preluat de publicitate și televiziune, anglicizat ca *bird's eye view*) și abordarea revoluționară a utilizării muzicii ca stimulent în concordanță cu imaginile prezentate (în cazul filmului lui Riefenstahl, *Götterdämmerung* de Wagner).

Estetica și propaganda

Esteticizarea ca formă de propagandă presupune prezentarea oricărei forme de comportament, aflată în opoziție sau conflict cu valorile morale ale unui sistem, ca pe un mijloc acceptabil de a promova un obiectiv politic, militar, economic. În această categorie pot intra formele de violență armată ce pot duce la vătămarea unor persoane.

Fiecare cultură în parte formulează propriile mecanisme în raport cu acceptabilitatea acestor factori, fie că vorbim de utilizarea de eufemisme sau cosmetizarea informațiilor.

Teoria comunicării definește ca influență controlată (*framing*) procesul prin care cuvintele sau imaginile selectate sunt ambalate în așa fel încât prezintă o anume interpretare a evenimentelor unei audiențe specifice[5]. Dacă influența controlată are succes, paradigmele utilizate se vor extinde pentru a admite faptele propuse în categoria de evenimente considerate acceptabile (sau, în unele cazuri, dezirabile).

Așadar, procesul de esteticizare al realității politice se folosește în cazurile în care este necesară interpretarea direcționată a evenimentelor de către audiență. Procesul este realizabil prin modificarea valorilor cuvintelor din lexic, pentrua a minimiza costurilor morale, etice, sau de alt fel. La această eufemisticizare a limbajului se adaugă procedeele de cosmetizare vizuală propuse pentru prima dată de Riefenstahl. În planul literaturii de ficțiune, metoda a fost dusă la extrem de George Orwell, în al său *"O mie nouă sute optzeci și patru"*, prin inventarea conceptului de „nouăvorbă": un limbaj simplificat, care reduce raționalitatea evenimentelor curente prin paradigmele „dublugânditului" și „binegânditului". Acestea au rolul de a persuada receptorul că anumite acțiuni, într-un context particular, nu sunt doar necesare, ci corecte.

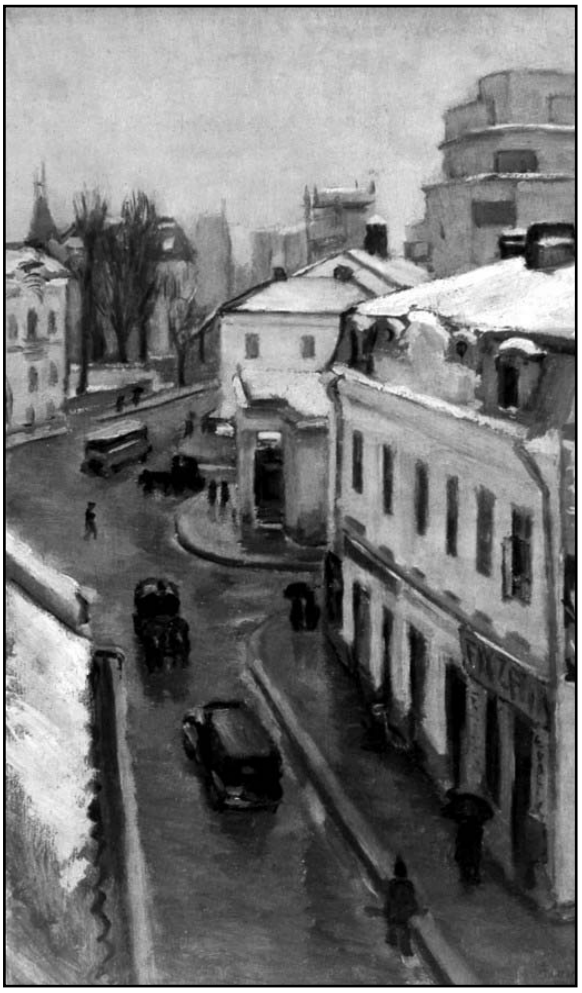
Estetica în Primul Război din Golf

Războiul din Golf (1991) reprezintă exemplul perfect al acestui *trend* de cosmetizare a realității. A fost primul război din istorie care a beneficiat de o acoperire cvasicontinuă din partea marilor companii de televiziune. În premieră, publicul din toată lumea a putut vedea imagini în direct cu rachete ghidate prin laser care își loveau țintele și cu avioane de vânătoare decolând de pe portavioane. Forțele aliate, cu precădere Statele Unite, și-au demonstrat eficiența arsenalului propriu. Proiecte militare anterior secrete, precum celebrul „avion invizibil", au fost prezentate publicului.

Canalul CNN și-a câștigat popularitatea de care se bucură în prezent în urma acoperirii în direct a loviturilor aeriene din Bagdad. Imaginea Bagdadului sub asediu, transmisă prin camere cu vedere de noapte, au făcut înconjurul lumii și au adus notorietate corespondenților CNN John Holliman și Peter Arnett, aflați în Hotelul Al-Rahid[6].

Imaginile avioanelor americane lovind țintele irakiene au devenit, inevitabil, portdrapelul politicii de esteticizare a guvernului american. La fel cum Frank Capra surprinsese esența spiritului american în *Why We Fight*, cu o jumătate de secol mai devreme, transmisiunile CNN au devenit sinonime cu efortul american de cosmetizare a războiului.

5 http://en.wikipedia.org/wiki/Framing_%28social_sciences%29
6 http://en.wikipedia.org/wiki/Gulf_War



Comparativ, imaginile conținând victime și distrugeri au fost în procent de 18,8% în timpul războiului din Vietnam, respectiv 3,0% în timpul războiului din Coreea. Imagini surprinzând persoane în împrejurări periculoase au atins un procent de 17,4% în Vietnam și 3,6% în Coreea. În contrast, acest tip de imagini au un procentaj extrem de redus în timpul acoperirii mediatice a conflictului din Golful Persic. Imaginile de război publicate de Newsweek, Time, U.S. News și World Report în cursul a 21 de apariții publicate pe perioada conflictului, au atins un total de 583. Dintre acestea, doar 6 ilustrau moarte și distrugere. 35% din imagini înfățișau echipamentul și tehnologia forțelor americane angajate în conflict[7].

Motivația acestei direcții predominante în media se regăsește într-un document al Pentagonului numit *Annex Foxtrot*. Această anexă de 10 pagini, redactată de Pentagon, sublinia o politică vizavi de media, neîntâlnită anterior într-un conflict ce implica Statele Unite. "Reprezentanții media vor fi escortați în continuu. Repetăm, în continuu". Anexa stabilea că majoritatea informației prezentate publicului provenea din *briefing*-urile organizate de armată. Doar jurnaliștii selectați de armată puteau vorbi cu trupele. Conținutul interviurilor era supus controlului și aprobării armatei, stabilindu-se practic un sistem ad-hoc de cenzură. Materialele informative considerate periculoase pentru securitatea națională puteau fi confiscate pe loc. Această politică a cosmetizării prin omisiune a fost influențată semnificativ de experiența războiului din Vietnam. O bună parte a deznodământului respectivului conflict s-a datorat opoziției publice interne[8].

Scopul esteticizării primului conflict din Golf a fost transmiterea ideii unui război antiseptic, nesângeros, în contrast evident cu percepția generală a publicului față de războiul din Vietnam. S-a pus accentul pe tehnologie, pe precizie și eficiență și, ca mesaj secundar, pe reînvierea spiritului patriotic american, ușor știrbit de amintirea momentului Vietnam.

Studiu de caz

"Șoc și copleșire" – analiză semiotică a unui concept estetizat aplicat într-un conflict armat

În ianuarie 2003, Statele Unite au implementat un plan de luptă bazat pe un concept dezvoltat de Universitatea Națională de Apărare. Botezat "Șoc și copleșire" ("Shock and Awe" – impropriu denumit în media românească "Șoc și groază"), conceptul avea ca scop declarat distrugerea psihologică a voinței inamicului de a lupta, în detrimentul distrugerii fizice a forței sale militare. Alegerea numelui este explicită, chiar și la nivel denotativ.

7 http://www.echeat.com/essay_psychological_warfare
8 http://en.wikipedia.org/wiki/Annex_Foxtrot

"Șoc" se referă la surpriza și stresul psihologic provocate de evenimentele celui deal doilea conflict din Irak și, în asociere cu luptele propriu-zise, presupune interacțiunea violentă a indivizilor sau a grupurilor de combatanți. "Copleșire" descrie senzația de teamă asociată cu posibilitatea confruntării cu o forță armată mai bine pregătită (armata americană, în acest caz).

La un nivel conotativ, utilizarea acestor cuvinte are scopul de a îndeplini mai multe obiective. Armata americană are posibilitatea reală de a ucide un număr semnificativ de persoane, fie combatante, fie necombatante. Conceptul campaniei "Șoc și coleșire" reprezintă această posibilitate la un nivel simbolic.

Analizând cuvintele, se poate observa că ele pot fi incluse în paradigma lexicului semnificant pentru răspunsurile emoționale la stimuli externi. Implicația intenționată este aceea că soldații inamici și civili vor fi atât de dezorientați de impresionanta desfășurare de forțe, încât se vor preda pur și simplu, preferând această variantă alternativei de a înfrunta forța armată mai bine pregătită. Premisa urmărea ca rezultat numărul redus de victime. Ca o a doua consecință, victoria rapidă oferă o justificare din punct de vedere moral și etic a campaniei.

Aplicând testul comutației, sinonimele pentru "șoc" ar putea fi uimire, impact și surpriză, opuse termenilor: teamă, traumă și neplăcere. Substitutele pentru "copleșire" sunt: admirație, reverență și surprindere, opuse fricii sau terorii. Ambele cuvinte pot semnifica atribute mai puțin atractive luate separat dar, alăturându-le într-o relație cauzală, capătă valori similare.

Astfel, cuvântul "șoc" capătă o valoare relativ neutră. Deoarece preponderența conotativă pentru "copleșire/copleșitor/a copleși" este pozitivă (înlocuitorii negativi nefiind sinonime directe), relația în această frază are intenția de a invoca valori care sugerează un grad de măreție al forțelor care sunt puse în mișcare de respectiva campanie. Copleșirea nu se aplică doar celor direct vizați de campanie (soldații inamici și civilii necombatanți). Toți observatorii externi pot fi impresionați de această demonstrație de putere.

Conotația cuvântului "copleșire" tinde să se refere la relații de putere inegale, spre exemplu un începător poate fi copleșit de abilitățile unui profesionist, un credincios poate fi copleșit de adorație pentru zeul său. Acestă relație este în conformitate cu cea de-a cincea axiomă a comunicării enunțată de Școala de la Palo Alto: „Orice proces de comunicare este simetric sau complementar, dacă el se întemeiază, respectiv, pe egalitate sau diferență."

În comportamentul comunicațional se pot distinge sisteme simetrice în care partenerii adoptă un „comportament în oglindă", (întemeiat pe egalitate) și sisteme complementare, centrate pe diferență (de exemplu, doctor-pacient, profesor-student)[9]. În cazul nostru specific, distingem un comportament comunicațional intenționat de tip diferențial, între forțele armate ale Statelor Unite, respectiv armata și civilii irakieni.

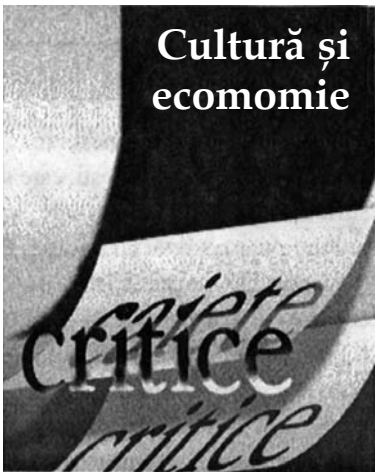
Implicația este aceea că războiul respectiv reprezintă o copetiție atât de asimetrică încât inamicul ar trebui să renunțe înainte de a intra în luptă cu o forță copleșitor de superioară.

Folosirea figurativă a cuvintelor oferă ceea ce Roland Barthes a numit "o plăcere a textului" (1970), respectiv o reacție pozitivă produsă de un aranjament inteligent al semnelor într-o frază sau sintagmă[10].

În acest fel, cuvintele folosite în sens figurativ sunt mai memorabile decât cuvintele folosite în sens propriu, mai ales atunci când sunt utilizate în contexte neașteptate. Așadar, utilizând această sintagmă în contextul propriu al declarării deschiderii ostilităților violente reprezintă un exemplu de propagandă esteticizată.

9 Vasile Tran, Irina Stănciugelu, *Introducere în teoria comunicării*, Editira Comunicare.ro, București, 2001, p. 60

10 http://en.wikipedia.org/wiki/Aestheticization_as_propaganda.



Maria
MOLDOVEANU

Economia artei (III)

Abstract

Starting from the different meanings the term "art" can comprise, considered in its alternative definitions, the author summarizez some of the contemporary manifestations in order to describe their acitvity, their value as works of art and their characteristic attributes. Case studies are produced, able to support and highlight the statements in the text.

Beneficii sociale ale artei

Efectele sociale ale receptării artei se referă cu deosebire la formarea personalității umane, începând din copilărie și continuând cu remodelarea ei pe parcursul întregii existențe.

Procesul formării presupune cunoaștere. Arta contribuie la **cunoașterea** realității în "esențialitatea ei", în ceea ce are ea "etern" și, uneori, la cunoașterea realității ce depășește limitele experienței comune. Arta, scria Paul Valéry, emană adesea ceva misterios și indefinibil prin care le oferă receptorilor instrumente subtile de interpretare a realității. Este un fel de magie a comunicării. Între operele de artă și publicul care dispune de fondul aperceptiv pentru receptarea ei se stabilește un dialog dinamic.

Relația dintre artă și receptori, prin influențele pe care le exercită asupra psihicului uman, reeditează, în opinia noastră, relația dintre creatorul de artă și opera sa. Este o relație complexă pe care René Huyghe a descris-o plecând de la semnificația picturii lui Rembrandt, *Lazăr ieșind din groapă*. În cartea sa, *Les puissances de l'image*, Huyghe relatează:

"Deodată, când se afla de acum culcat în orizontalitatea pământului ce avea să-l înghită, dinspre lespedea mormântului așternută deasupra lui, răsună o chemare. Lespedea a fost dată în lături. Înălțându-se într-o verticalitate imperioasă (…), Cristos își ridică, peste toate, mâna în lumina care împrăștie umbra. Indică înălțarea și Lazăr se ivește din neant. Iisus i-a spus: «Scoală-te și umblă». Lazăr, înviat, intră în altă viață, iar **arta știe uneori să deschidă porțile acestei alte vieți, pentru ca noi să putem pătrunde în ea**".

Devenirea ființei umane implică, de asemenea, experiențe emoționale. Operele de artă suscită emoții puternice, **trăiri estetice** specifice sentimentelor de bucurie, de plăcere și încântare. **Această caracteristică a artei de a suscita trăiri estetice** ține tot de modul în care arta acționează asupra publicului. Prin profunzimea și prin bogăția ideilor, prin noblețea trăirilor pe care le generează, arta autentică **îi emoționează** și **îi încântă** pe receptori.

Există numeroase mărturii ale unor oameni celebri cărora arta le-a prilejuit experiențe emoționale irepetabile. De pildă, N. Steinhardt scria despre *Ghepardul* lui Lampedusa: "…am citit-o cu încântare și emoție. Filmul lui Visconti (…) m-a emoționat și el, mult; potrivit obiceiului meu - nu plâng niciodată din motive sentimentale, mereu însă și de obicei în hohote când citesc ori văd o capodoperă – am plâns mai tot timpul filmului. A trebuit să-l revăd nu

numai pentru bucuria de a revedea o capodoperă, ci și pentru a-l «vedea» cu adevărat, nu prin perdeaua lacrimilor".

În alte lucrări (e.g., *Jurnalul fericirii*), N. Steinhardt interpretează emoția artistică din perspectiva concepției despre artă a arhitectului Nicolas Schöffer, susținând explicit că: "Opera de artă asigură o stare cu totul asemănătoare isihiei (Liniște + Pace sufletească + Fericire, adică un LPSF duhovnicesc, paralel formulei de bază CHON din viața organică", respectiv carbon, hidrogen, oxigen, azot – comparație insolită chiar și pentru autor.

Dar efectele artei asupra receptorilor nu sunt nici exclusiv estetice, cum au susținut unele teorii (e.g., *l'art pour l'art*), și nici exclusiv cognitive. După cum scria Herbert Read, încercând medierea între opiniile exprimate de Tolstoi, Cézanne, Wordsworth, Matisse ș.a., "Adevărata funcție a artei este să exprime **simțăminte** și să transmită **cunoaștere**".

Această cunoaștere, ca și trăirile estetice (emoționale) exercită influențe benefice asupra dezvoltării umane, atunci când oamenii frecventează arta în cadrul procesului de învățământ, cât și în realitatea de zi cu zi, cu prilejul exercitării rolurilor sociale.

Jan Bialostocki, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai artei din secolul al XX-lea, a susținut în toate lucrările sale, îndeosebi în *Cinci secole de gândire despre artă*, că arta este, înainte de orice, o **modalitate de cunoaștere**.

După cum reiese și din studiile consacrate de el lui Leonardo da Vinci și lui Albrecht Dürer, "este vorba, în primul rând, de cunoașterea realității umane: a omului ca individualitate, ca expresie cugetătoare a naturii, ca participant (…) la viața colectivității". De aceea Bialostocki susținea importanța cunoașterii științifice a naturii de către creatorii de artă.

Prin opiniile sale despre moștenirea lui Leonardo da Vinci, esteticianul polonez se apropie de considerațiile lui Lucian Blaga, cel care în *Știință și Creație* (Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1942) îl elogia astfel pe "omul universal" al Renașterii: "acest mare artist, pictor, sculptor, arhitect, ba și muzician, a fost în același timp și un genial naturalist, fizician și un inventator, desigur, fără seamăn, în istoria omenirii…"

Specialiștii din diverse domenii – sociologi, economiști, psihologi, psihanaliști, medici, esteticieni, filosofi ș.a. – au studiat principalele tipuri de beneficii umane/efecte ale consumului de artă. Unele beneficii sunt comune tuturor artelor, altele sunt mai vizibile în anumite domenii ale ei, dar vor fi mai bine înțelese dacă le raportăm la clasificarea artelor așa cum au făcut-o scriitorii Renașterii (G. Manetti, Marsilio Ficino, Giovanni Pietro Capriano, Emmanuele Tesauro, Lodovico Castelvetro).

După opinia lor, artele se împart în:

- **arte intelectuale** sau „arte ale spiritului". G. Manetti, care le-a denumit astfel, avea în vedere că ele sunt produsul intelectului și că se adresează intelectului. În realitate, această sintagmă reprezenta o altă denumire pentru artele „liberale", cele care aveau o pronunțată dimensiune științifică și care excludeau poezia;
- **arte nobile,** cu referire la acele arte care se adresează simțurilor umane celor mai nobile și care poartă totodată „pecetea durabilității", și anume poezia, pictura, sculptura;
- **arte ale memoriei**, reprezentând categoria artelor opuse meseriilor, dar care excludea și arhitectura. Principiul de bază era acela că meseriile artelor aplicate produc obiecte utile omului, pe când artele memoriei servesc la întipărirea în memorie a lucrurilor și evenimentelor;
- **arte poetice**, cuprinzând artele literare, teatrale, pictura, sculptura, dansul, al căror element comun este *metafora, figura de stil.* Pentru E. Tesauro, susținătorul acestei categorii estetice, perfecțiunea artei rezidă în subtilitate, iar „orice subtilitate este o figură de stil". Numai artele amintite mai sus posedă figuri de stil și există exclusiv prin aceste figuri de stil;
- **arte muzicale** – denumire sub care Marsilio Ficino numea „artele propriu-zise" (separate de meserii), așa

cum le înțelegem astăzi. Factorul de legătură între ele era *muzica*, înțeleasă ca *melodicitate,* ca *ritmicitate*, ca sursă de inspirație pentru toți creatorii, și nu ca artă a sunetelor, ca opere muzicale.

În acest sens, Ficino sublinia: „muzica e aceea care inspiră pe creatori: retori, poeți, sculptori și arhitecți".

Desigur, funcțiile muzicii sunt multiple. Unele studii aprofundează *efectele* ei *psihologice*, între care mai cunoscute sunt:

- **efectul cathartic**, de purificator al emoțiilor negative și de relaxant în cazul oboselii intense; orice muzică susceptibilă să genereze emoții pozitive puternice are virtuți terapeutice. "Omul modern, spun specialiștii, simte nevoia de muzică și apelează la ea pentru atenuarea distresului spontan (…) în funcție de preferințele sale". Aceste preferințe sunt influențate de condițiile educaționale sau conjuncturale în care s-au dezvoltat indivizii;
- **efectul terapeutic** constă într-un ansamblu de terapii psihologice bazate pe receptarea unor creații muzicale, cu scopul de a înlătura/diminua efectele stresului cotidian; muzica este utilă în chirurgie pentru diminuarea durerii și anxietății pre și postoperatorii, dar ajută și la tratamentul unor boli neurologice, psihice și psihosomatice (I.-B. Iamandescu);
- **efectul de stimulare psihică multiplă**: senzorială, intelectuală, afectivă, de **actualizare** a unor situații și trăiri emoționale, de **inspirație** intelectuală pentru creatori, de **stimulare** a imaginației și **potențare** a proceselor psihice, de **rememorare** a unor stări cu rezonanță afectivă deosebită. Pentru Emil Cioran, de pildă, muzica reprezintă absolutul. Absolutul trăit însă "prin intermediul unei imense iluzii, pentru că se risipește de îndată ce se restabilește liniștea. (…) În afara materiei, scria Cioran, totul e muzică";
- **efectul de susținere a procesului de comunicare** interumană și colectivă, de facilitare a empatiei și comuniunii de sentimente, îndeosebi în cazul concertelor cu săli arhipline cu public entuziasmat de prestația interpreților. În viziunea lui Ioan Bradu-Iamandescu, autorul unor lucrări de referință pe această temă, "muzica este o cale de comunicare directă, infraverbală, între ceea ce ea sugerează sau evocă și ascultătorii care îi decodifică mesajul";
- **efectul de sublimare a unor instincte**; S. Freud a susținut că procesul de creație artistică exprimă uneori sublimarea unor neîmpliniri sexuale, explicând prin asemenea conotații erotice geneza multor opere geniale. Teoria lui Freud are numeroși opozanți. Unii contestă această sexualizare a creației artistice, așa cum alții se indignează de sexualizarea religiei și a moralei.

Efectele psihologice ale receptării artei se exprimă cu predilecție în contextul muzicii religioase. Componentă importantă în cadrul serviciului divin, atât în bisericile creștine, cât și în alte religii (e.g., musulmană), acest gen de muzică, prin potențialul ei de sugestibilitate și de extaz psihic, estetic, vizual, mijlocește comunicarea oamenilor cu Dumnezeu. Stările psihice induse prin receptarea și participarea la cântările religioase generează, de asemenea, sentimentul comuniunii cu celelalte ființe, cu întreaga creație a divinității.

Efectele sociale sau beneficiile sociale ale artei sunt dificil de măsurat, dar cunoașterea lor este decisivă în orice societate care dorește să-și reîmprospăteze continuu depozitul de resurse simbolice și să-și asigure diversitatea culturală.

În viziunea lui Dick Stanley, cercetătorul canadian preocupat de crearea unui cadru statistic pentru sectorul culturii, efectele sociale sunt cele care diferențiază bunurile și serviciile culturale (e.g., artistice) de toate celelalte produse.

În general, oamenii cumpără și consumă/utilizează diverse produse – e.g., îmbrăcăminte, autoturisme, televizoare, telefoane mobile – care le satisfac anumite trebuințe – de la cele de bază, până la

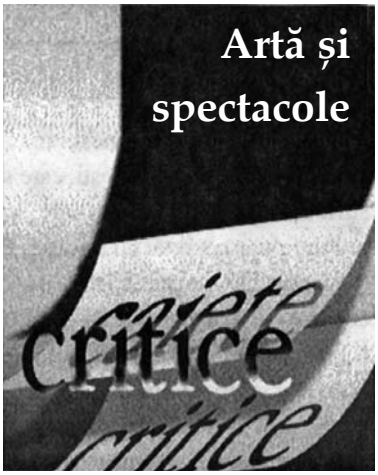
nevoile de securitate, afectivitate, prestigiu, realizare socială ș.a.

Spre deosebire de aceste produse, bunurile culturale (e.g., filmele, concertele, spectacolele de teatru, expozițiile de pictură etc.) le oferă consumatorilor plăcere, relaxare, încântare, dar, în același timp, le influențează modul de gândire, sistemul propriu de valori, identitatea, felul de relaționare cu ceilalți.

Arta, ca și alte domenii ale culturii, **are puterea de a influența mințile oamenilor**. Experiențele personale acumulate prin consumul de produse artistice le influențează modul de înțelegere a lumii. Uneori, "efectul artei asupra gândirii este imprevizibil", dar, în genere, pozitiv. Diversitatea culturală caracteristică societății pluraliste limitează efectul unor eventuale mesaje negative transmise din lumea artei. După cum observa Dick Stanley, "…nimeni nu a fost vreodată împins să comită fapte antisociale după ce a ascultat un oratoriu de Bach sau o simfonie de Mozart".

În acest sens, modul de gândire dobândit prin procesul de epifanie sau de *catharsis* nu mai este un bun personal, ci devine un **bun public**, care influențează conduita indivizilor și relațiile lor cu lumea.

Experiența colectivă a celor care consumă aceleași produse culturale (e.g., piese de teatru sau concerte simfonice) determină înțelegerea similară a mesajelor artistice, dar și legături sociale bazate pe un sistem comun de valori. După Dick Stanley, **cultura ca exprimare și creație estetică** poate fi considerată "…laboratorul de Cercetare și Dezvoltare unde sunt create și testate noi resurse simbolice pentru a vedea dacă funcționează și apoi lansate în lume ca produse culturale pentru a vedea dacă vor fi absorbite în depozitul deja existent de idei și percepții".



Cãlin CĂLIMAN

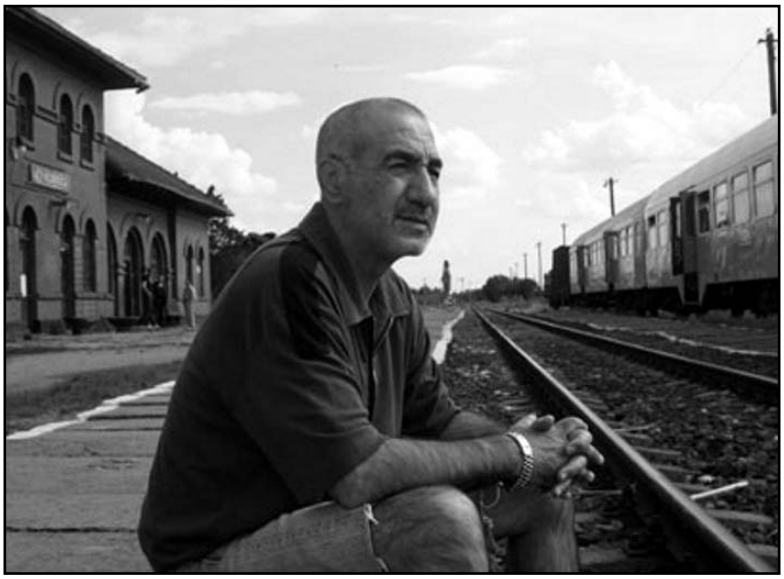
Best Film 2007

Abstract

Based on the study of the box office, critic` s tops and statistics of the year 2007, the article is an analysis of the most interesting trends of Romanian and international cinema in the new millenium.

Ce a lăsat în urmă anul cinematografic 2007? Este o întrebare firească, mai ales acum, la încheierea unuia dintre cele mai faste bilanțuri anuale ale cinematografiei naționale. Neîndoios, pentru filmul românesc, 2007 a fost un an de fericită excepție. Dacă ar fi fost vorba doar de distincția supremă de la Cannes pentru filmul *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, și tot am fi putut vorbi despre „un an evenimențial", dar pe lângă alți lauri importanți cuceriți de acest mare film românesc al anului (vreo 20 de premii, printre care „Hollywood Film Award", titlurile de „Best European Film" și „Best European Director" acordate de „European Film Academy", distincțile obținute la San Sebastian, Stockholm, Los Angeles, Chicago, Toronto, precum și două Premii FIPRESCI cucerite la Cannes și Palm Springs), în bilanțul lui 2007 figurează – după cum a demonstrat-o și o interesantă expoziție de trofee organizată recent – nici mai mult nici mai puțin de 89 de premii internaționale pentru filmul românesc, unele obținute la prestigioase competiții sau festivaluri. Cele mai valoroase filme ale anului trecut au figurat, la loc de cinste, și în palmaresul unor competiții interne anuale, devenite tradiționale, cum ar fi „Best Film Festival" 2007 și de curând inauguratele (anul trecut) Premii Gopo, care se doresc a fi un fel de Oscar-uri sau César-uri naționale, stabilite prin voturile presei de specialitate și a unui mare număr de specialiști într-ale artei a șaptea.

Cel mai bun film românesc de lungmetraj al anului trecut a fost considerat – atât în bilanțul oferit de „Best Film Festival" cât și în competiția Premiilor Gopo – pe bună dreptate, filmul lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, o puternică dramă umană din „epoca de aur" în care regăsim atmosfera apăsătoare și aberațiile morale ale unui timp de tristă amintire, concentrate în povestea tulburătoare a unei tinere, nevoită, din pricina anomaliilor regimului totalitar, să recurgă la un avort clandestin. Tema, este cazul să o spunem, a mai fost abordată, în cinematografia noastră, încă din 1975, în filmul lui Andrei Blaier *Ilustrate cu flori de câmp*, dar atunci accentul era pus pe „măștile" grotești ale moașelor angrenate în operațiunea avortului clandestin în timp ce regizorul Cristian Mungiu, în filmul de azi, evidențiază – fără nici o ostentație – tragismul situației de viață aduse pe ecran, cu rezonanțe puternice în psihologia celor două eroine principale ale filmului, interpretate ireproșabil de Anamaria Marinca (prietena) și Laura Vasiliu (tânăra angrenată în aventura avortului), ale căror „corespondente", în filmul anterior, erau, la rândul lor convingătoare, Elena Albu și Carmen Galin. S-a scris foarte mult și în presa străină despre acest film, am reținut îndeosebi amplul articol analitic din prestigioasa revistă pariziană „Cahiers du cinéma" semnat de redactorul-șef al



publicației, Jean-Michel Frodon și m-a cucerit, de asemenea, sintagma unui al critic de la aceeași revistă, Hervé Aubron, care, vorbind despre subiectul acestui film, spune că face parte din acele povești în care „micul nimic se dilată în metaforă cosmică". Al doilea film românesc al anului 2007 a fost – atât în „clasamentul" stabilit de „Best Film Festival" cât și printre nominalizările și Premiile Gopo – *California Dreamin'*, filmul neterminat al regizorului Cristian Nemescu, ucis în vara anului 2006 într-un tragic și bestial accident automobilistic, împreună cu colaboratorul său apropiat, sunetistul Andrei Toncu (al cărui nume, din păcate, nu l-am regăsit pe genericul filmului *California Dreamin'*). Despre acest film am avut prilejul să scriu în paginile „Caietelor critice", menționez acum și aici doar câteva păreri despre film din presa franceză, cronica elogioasă publicată de Dominique Borde, sub titlul „O operă densă și satirică", în „Le Figaro", sau considerațiile lui Laurence Raymond, sub titlul „Un vis de cinema", în care se spune, printre altele, că avem de a face cu un film „de mare virtuozitate", cu „imagini puternice și bogate în sensuri", condus de regizor „cu o inteligență rară", despre regizor scriindu-se că este „un cineast care posedă energia unui Kusturica și inteligența privirii a unui Rossellini". Pe locul al treilea, în sondajul stabilit de „Best Film Festival", s-a clasat documentarul de lung metraj semnat de Alexandru Solomon, *Război pe calea undelor* (*Cold Waves*), o scurtă istorie a postului de radio „Europa liberă", care, în anii totalitarismului, a fost o adevărată șansă de supraviețuire pentru milioanele de ascultători ai săi. N-au intrat în acest clasament (dar au figurat printre nominalizările secundare ale Premiilor Gopo), alte premiere românești ale anului 2007, debuturile întârziate ale unor regizori care au așteptat cam zece ani șansa unui film de lungmetraj, Cristina Ionescu, cu povestea cinematografică intitulată *După ea*, și Gheorghe Preda, autorul parabolei *Îngerul necesar*, sau noua realizare a unui cineast încercat precum Nicolae Mărgineanu, *Logodnicii din America*. Din punct de vedere cantitativ, anul cinematografic românesc a fost destul de sărac în premiere de lungmetraj, dar – cum s-a dovedit – a fost „salvat" sub aspect calitativ. Aș aminti în această ordine de idei și faptul că primul loc în clasamentul celor mai bune filme care au rulat pe ecranele românești în 2007, întocmit de „Best Film Festival" (sondaj întreprins de Agenția „Champions", „Independența Film", Asociația criticilor din UCIN și Asociația „Film România", cu voturile presei de specialitate), primul loc a fost ocupat de filmul românesc *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, care a devansat pelicule importante precum *Prairie Home Companion* de Robert Altman, *Pan's Labyrinth* de Guillermo del Toro sau alte filme, clasate în ordine, *Babel*, *Leters from Iwo Jima*, *Litle Miss Sunshine*, apoi – pe locul șapte – celălalt film românesc important, *California Dreamin'* și, în continuare, titluri precum *Zodiac*, *Last King of Scotland* sau *Venus*. Același sondaj a stabilit și o ierarhie a primelor trei filme europene rulate în România anul trecut, ele

fiind, în ordine, *Pan's Labyrinth*, *Last King of Scotland*, *The Queen*, acest clasament fiind într-un fel discutabil, în primul rând pentru că România – nu-i așa? – face și ea parte din Europa, și în al doilea rând, pentru că nominalizările Premiilor Gopo la acest capitol au fost cu totul altele: *Nuovomondo* de Emanuele Crianese, *13 tzameti* de Gela Babluani, *La science des reves* de Michel Gondry și *Parfume: The Story of a Murderer* de Tom Tykwer (dar aceste opțiuni aparțin altor organizatori, respectiv Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc, Centrul Național al Cinematografiei, cu sprijinul „Babel Comunications", care au avut inițiativa acordării anuale a Premiilor Gopo).

Dar aș reveni la anul cinematografic al producției autohtone. Cei mai buni regizori ai anului, în clasamentul primilor trei, au fost – în ordinea filmelor din fruntea palmaresului respectiv – Cristian Mungiu, Cristian Nemescu și Alexandru Solomon. Cei mai buni actori au fost aleși, de asemenea, dintre protagoniștii primelor două filme din palmaresul anului, opțiunile mergând, în ordine, spre Vlad Ivanov (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), Răzvan Vasilescu și Andi Vasluianu (*California Dreamin'*), Ion Sapdaru (*4 luni, 3 săptămâni și două zile*), Armand Assante (*California Dreamin'*), toți acești actori fiind nominalizați și la Premiile Gopo, Armand Assante și Răzvan

Vasilescu la roluri principale, Vlad Ivanov, Ion Sapdaru și Andi Vasluianu la roluri secundare. Cele mai bune actrițe ale anului au fost considerate, în ordine, Anamaria Marinca și Laura Vasiliu, protagonistele din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Maria Dinulescu din *California Dreamin'*, Luminița Gheorghiu din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Anca Florea eroina din filmul *După ea*, primele patru fiind nominalizate și la Premiile Gopo.

Filmele de scurtmetraj sau documentarele de aceeași factură n-au intrat în atenția clasamentelor întocmite de „Best Film Festival", dar ele au contribuit, neîndoios, la succesul anului cinematografic românesc, cel mai premiat film al anului fiind scurtmetrajul *Lampa cu căciulă* de Radu Jude (câteva zeci de premii internaționale!), o producție a unui an anterior. Pentru a reține principalele reușite ale anului, apelez la nominalizări ale Premiilor Gopo. La capitolul filmelor documentare au fost nominalizate titluri precum *Bar de zi și alte povestiri* de Corina Radu, *Nu te supăra, dar...* de Adina Pintilie, *Război pe calea undelor* de Alexandru Solomon (laureat la „Best Film Festival"), *Vampirul căzut – Bella Lugosi* de Florin Iepan. Cel mai bun film de scurtmetraj a fost ales tot din patru nominalizări: *Dimineața* de Radu Jude, *Interior, scară de bloc* de Ciprian Alexandrescu, *Târziu* de Paul Negoescu, *Valuri* de Adrian Sitaru. Printre nominalizările de la Premiile Gopo au figurat și patru propuneri pentru Premiul „tânără speranță", pe care le includ cu plăcere în bilanțul acestui an cinematografic bogat: Liviu Mărghidan pentru imaginea filmului *California Dreamin'*, Alexandru Mărgineanu pentru rolul Andrei din același film, Laura Vasiliu pentru rolul Găbița din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* și Tudor Voican, co-scenarist la *California Dreamin'*.

Dana DUMA

Modelul cinematografic polonez

Abstract

The author tries to find the reasons why Polish Cinema is the most powerful and healthy among the cinemas of ex- communist countries. A good cinema law, a dialogue between filmmakers generations, a strong industrial structure, an excellent cinema school and last, but not least, the support of the national audience are some of them.

Deși resuscitarea spectaculoasă a cinematografului românesc din ultimii doi ani ne-ar putea face să ne simțim cumva evadați din „plutonul" fostelor țări comuniste din Europa, bunul simț, dar și realitatea producției de film din acest spațiu, ar trebui să ne îndemne mai adesea la compararea evoluției noastre în contextul său. Iar în acest peisaj cinematografic Polonia a rămas, ca și înainte de 1989, un model de reușită. Cu toate că am avut șansa, grație participării la festivaluri internaționale, să văd succese recente ale cinematografului polonez, rarele apariții ale peliculelor din Polonia pe ecranele românești (cu excepția Festivalului Europan) m-au făcut să simt apariția unor „goluri de informație" în cultura mea cinematografică. Mai ales pentru că, înainte de 1989, vedem, în sălile obișnuite ori „pe sub mână", toate filmele unor regizori polonezi precum Andrzej Wajda, Krzystof Kieslowski, Krzystof Zanussi sau Jerzy Kawalerowicz, mituri cinefile pentru mulți dintre noi.

Am avut șansa de a-mi completa tabloul evoluției cinematografului polonez grație invitației Institutului Polonez de la București de a participa la o vizită de documentare pe agenda căreia s-a aflat o vizită la celebra școală de film de la Lodz și urmărirea programului din ultimele trei zile ale Festivalului de la Gdynia (17-22 septembrie).

O continuitate benefică

Trebuie să recunoaștem că în Polonia șocul postcomunist n-a generat o criză majoră, ca la noi. Nici de producție, nici morală. Iar continuitatea benefică a fost asigurată de cineaștii care au reușit, în anii '70-'80, să facă, vorba unuia dintre ei, „filme pe banii statului împotriva statului". Cinematograful polonez dinainte de 1989 a avut un apăsat caracter politic și, chiar și atunci când se recurgea la un limbaj esopic, spectatorii erau antrenați să descifreze imediat criticile la adresa totalitarismului comunist. Iar cineaștii care au semnat astfel de filme și au câștigat cu ele un imens prestigiu internațional (mai ales Wajda cu *Omul de marmură* și *Omul de fier*, dar și reprezentanții acelui „cinema al neliniștii morale", în frunte cu Zanussi și Kieslowski) au avut un important cuvânt de spus și după căderea Zidului Berlinului. Prestigiul imens al acestora i-a plasat în fruntea reconstrucției cinematografului național care n-a avut probleme dramatice de redefinire a identității.

Dificila găsire a surselor de finanțare, care în celelalte țări fost comuniste au dus la scăderea dramatică a producției, a fost aici privilegiată la început de sprijinul guvernamental, apoi de o foarte bună lege a cinematografiei, din 2005. Colectarea banilor în fondul cinematografic funcționează acum aproape la fel de bine

ca în Franța, așa încât, în 2007, s-a ajuns la cifra-record de 37 de pelicule de ficțiune de lungmetraj și aproximativ 130 de scurtmetraje. Să nu uităm că filmele poloneze contează pe interesul publicului național și că producțiile proprii au ocupat în *box office* locuri fruntașe, înaintea unor *block buster*-uri americane (vezi, de pildă *Prin foc și sabie* de Jerzy Hoffman , *Pan Tadeusz* de Andrzej Wajda sau *Quo vadis* de Jerzy Kawalerowicz). Dar asta și pentru că în Polonia n-a fost demantelată cu inconștiență (ca în România) rețeaua sălilor de cinema, iar multiplexurile au răsărit în toate orașele țării. Numeroasele săli de tip Europa Cinemas ajută, de asemenea, la cunoașterea unor producții poloneze și europene. Unul dintre filmele care au profitat de această structură sănătoasă de distribuție a fost *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* care a rulat cu succes pe ecranele poloneze.

Iar pentru că semnalam continuitatea ca factor important al evoluției postcomuniste a cinematografului polonez, această impresie mi-a fost confirmată de participarea la Festivalul Național al Filmului de la Gdynia, unde vechii maeștri su fost prezenți și omagiați. Jerezy Kawalerowicz, autorul unor pelicule legendare precum *Maica Ioana a îngerilor,* a fost onorat la această ediție cu un Premiu de platină pentru întreaga carieră. Iar celebrul Andrzej Wajda a prezentat aici, în avanpremieră *Katyn*, noua lui creație între timp nominalizată la Oscarul pentru film străin. Regizorul octogenar pornește de la un episod tragic din istoria recentă a Poloniei: masacrarea, în 1940, a peste 20.000 de ofițeri și soldați în pădurea Katyn, crimă de război ce a fost multă vreme atribuită Germaniei naziste pentru ca, de la începutul anilor '90, să se reveleze convingătoare do-

vezi despre vinovăția armatei sovietice. Deși bazat pe o scrupuloasă documentație, filmul nu este o „reconstituire" a evenimentelor, ci o meditație asupra dramei omului captiv în mecanismele absurde ale istoriei. Introducerea unor dialoguri din *Antigona* lui Sofocle subliniază legăturile subtile dintre dramele personale și cea colectivă. Elementele autobiografice dau accente personale acestei reflecții pentru că Wajda vorbește în acest film și despre pierderea propriului tată, unul dintre ofițerii uciși la Katyn.

Scenele din final, de o cruzime greu de suportat, dau sentimentul unei traume încă vii în conștiința națiunii poloneze. Tocmai de aceea filmul a avut un mare succes de public, iar polemicile generate de reacțiile nervoase din partea Rusiei au sporit curiozitatea publicului.

Un cinema plural

Față de cinematograful românesc post-comunist, unde există o evidentă fractură între generații, în cel polonez mi s-a părut că nu se poate vorbi de așa ceva și că cineaștii de toate vârstele lucrează și coexistă relativ pașnic. Cel puțin din peliculele prezentate la Gdynia, se remarcă un echilibru între regizorii mai vechi și mai noi, dar și între cinematograful așa-numit de autor și cel de divertisment.

Un cineast încă tânăr, Andrzej Jakimovski a câștigat cu *Trucuri* Marele Premiu și al Premiul pentru imagine. Comedie sentimentală ce ne aduce în memorie atmosfera din filmele școlii cehe, filmul cucerește prin factura specială a umorului său și prin pregnanța portretelor. Povestea unui băiat de 12 ani și a surorii lui de 17 care încearcă împreună să pună în aplicare „trucuri" pentru a-l readuce acasă pe tatăl lor impresionează prin capacitatea autorului de a descoperi spectaculosul în spatele unor destine aparent banale. Foarte bine filmat și montat, *Trucuri* impresionează și prin sinceritatea tonului, prin haloul afectuos care înconjoară personajele sale. Criticul Mateusz Werner semnala că acest tip de cinema, intimist și personal, este o reacție la „copleșitoarea importanță a scandalului mediatic și la istoria politizată a cinematografului polonez"[1]. Aceastei categorii îi mai aparțin și pelicule precum *Totul va fi bine* de Tomasz Wiszniewski, *Din pricina dragostei* de Lesek Wosiewicz sau *Miercuri, joi dimineața* de Grzegor Pacek.

S-a mai remarcat, în competiție, *Timp pentru a muri* de Dorota Kedzierzawska, povestea unei bătrâne care își dezmoștenește fiul obsedat de vânzarea vilei sale și care, într-un elan de altruism, lasă invidiata casă drept moștenire unei școli. Cu o remarcabilă protagonistă, actrița Danuta Szaflarska (Premiul de interpretare feminină), în vârstă de 90 de ani, pentru care s-a scris special acest rol, și cu o abordare ironică a temei rapacității în vreme de tranziție, filmul este deopotrivă un succes de critică și de public.

Comedia pare un gen favorit important în producția poloneză actuală. Printre filmele premiate la Gdynia se numără *Rezervat* de Lukasz Palkowski (Premiul publicului) povestea

1. În „Young Polish Cinema", Adam Mickiewicz Institute, 2006

unui fotograf înamorat de o coafeză curtată și de un mafiot. Iar o altă peliculă agreată de spectatori este *Testosteron* de Tomasz Konecki și Andrzej Saramonowicz, povestea une reuniuni de amici care se transformă într-o delirantă dezbatere despre sex.

După succesul uriaș de public al filmului *Porci* (1992) și a sequel-ului său *Porci 2* (1993), ambele semnate de Wladyslaw Pasikowski, aducerea pe ecran a faunei interlope create de perioada de tranziție a devenit, ca și în alte cinematografii din fostele țări comuniste, o constantă. Printre producțiile reprezentând această tendință s-au detașat, la Festivalul de la Gdynia, *Mica grădină a Domnului* de Jacek Bromski sau *Martor al acuzării* de Jaroslaw Sypniewski și Jacek Filipiak. Personajul noului mafiot sau al afaceristului care are legături cu mediile mafiote capătă o tratare diferită, de la caz la caz, dar prezența lor nu este un ingredient exotic, ci un detaliu realist, inclus sub presiunea actuatlității.

Unele filme de acțiune încearcă să construiască și un nivel secund, de dezbatere morală de larg interes. Printre cele mai semnificative titluri se numără *Korowod* (distribuit internațional sub titlul *O întorsătură a destinului*) regizat de Jerzy Stuhr cunoscut nouă mai ales în calitate de actor (în filmele lui Kieslowski, de pildă), premiat la Gdynia pentru scenariu.

Eroul principal este un bărbat șantajat de foști securiști, iar dispariția lui misterioasă se dovedește propria sa opțiune, în încercarea de a-și feri familia de mizeriile din trecut pe care le-ar fi revelat cei pe care refuză să-i mai servească azi. Stuhr s-a străduit să evite didacticismul și tezismul, favorizând investigația de tip detectiv. Acumularea de coincidențe lasă însă uneori impresia de telenovelă, deși pelicula se urmărește cu interes. În această categorie se înscrie și *Speranța* de Stanislaw Mucha, cu o narațiune în cheie polițistă, pornind de la furtul unui tablou.

O școală prestigioasă

Dar sănătatea cinematografiei poloneze nu este datorată numai continuității, legislației favorizante și forței industriei filmului. Școlile de cinema din Polonia, de mare prestigiu și înainte de căderea comunismului, rămân și azi unele dintre cele mai bune din Europa. Am admirat întotdeauna filmele studențești poloneze prezentate în festivaluri internaționale unde fac deseori figură de producții profesioniste. În Polonia există mai multe facultăți de cinema, de stat și particulare, dar cea mai puternică dintre ele rămâne Școala de la Lodz, pe care am avut șansa de a o vizita. Școala care se laudă cu absolvenți precum Wajda, Kieslowski, Polanski sau Zanussi oferă într-adevăr un mediu privilegiat pentru formarea unui cineast. Și nu e vorba numai de platourile, studiourile, sălile de proiecție și aparatura de invidiat, ci despre un nivel de exigență, de la selectarea candidaților până la seriozitatea curiculei, care a rămas constant. Nu e de mirare că absolvenții, fie ei regizori, operatori, monteuri sau sunetiști asigură cinematografului polonez acea marcă de calitate inconfundabilă. E limpede că pentru Polonia cinematograful e o chestiune de mândrie națională.

Corina
PANAITOPOL

Pictură și literatură.
Simetrii structurale în opera lui Georges Perec

Doar câteva pagini de Georges Perec sunt suficiente pentru ca cei mai mulți cititori să fie dezorientați și, în același timp, fascinați. Reconstituirea întregului din fragmente dispersate, prin colectarea pieselor de puzzle care, asamblate la sfârșitul lecturii, vor oferi o viziune coerentă asupra conținutului ideatic al cărții, descifrarea de anagrame, identificarea scriiturii cu caracter lipogramatic sunt numai câteva din ingenioasele jocuri intelectuale propuse de autorul francez. Dezorientarea este doar temporară, întrucât lectorul perspicace descoperă în cele din urmă reperele de care are nevoie pentru a accepta coordonata ludică a textului și își asumă rolul atribuit de autor: în întortocheatul labirint al sensurilor, el are misiunea de a găsi o ieșire. Chiar și atunci când ansamblul de structuri repetitive, ingenios montate, creează un joc de oglinzi în care reperele picturale formează și in-formează textul operei, într-o amețitoare serie de reflectări succesive.

Un cabinet d'amateur (1979) este un exemplu elocvent în acest sens: prin descrierea unui tablou și prin transpunerea unui gen pictural în planul literaturii, textul devine o reprezentare a reprezentării, o veritabilă *mise en abyme* care interoghează mecanismul creației artistice. Protagonistul acestei cărți, Heinrich Kürz, este un pictor american de origine germană, care a lăsat posterității o operă restrânsă, constând doar în șase lucrări: două peisaje marine, portretul unei artiste, un autoportret cu efecte de anamorfoză, un tablou de gen intitulat *Central Pacific* și un cabinet de amator reproducând o colecție de aproximativ o sută de tablouri, dintre care 54 sunt atribuite unor pictori reali, restul aparținând unor anonimi sau unor artiști cu identitate îndoielnică. Acest cabinet de amator redă colecția de tablouri al cărei proprietar este Hermann Raffke, un bogat fabricant de bere, care, sfătuit de critici și experți, dar urmând și propriul său gust, a achiziționat de-a lungul vieții lucrări semnate atât de artiști consacrați aparținând școlilor europene, cât și de tineri pictori americani pe care i-a încurajat prin acțiunile sale de mecenat. Colecția Raffke este heteroclită. Ea inventariază toate genurile picturale și cuprinde, per ansamblu, tablouri de mare valoare (Giorgone, Rubens, Vermeer, Pannini, Chardin, Delacroix etc.). Doar câteva lucrări sunt nesemnificative din punct de vedere artistic, fiind cumpărate de Raffke fără nici un fel de consiliere, doar pentru că ele corespundeau preferințelor sale pentru subiectele reconfortante, scene istorice sau de gen. Din dorința de a imortaliza o parte din picturile achiziționate, valoroase sau mai puțin valoroase, Hermann Raffke îi comandă lui Kürz un tablou care să îl înfățișeze în mijlocul colecției sale, această pânză la care artistul a lucrat trei ani fiind pentru prima dată expusă în anul 1913, cu ocazia unei aniversări celebrate de comunitatea germană din Pittsburg. Așa cum este descris în catalogul expoziției, cabinetul de amator semnat de Kürz reprezintă „o încăpere mare, dreptunghiulară, în aparență fără uși și ferestre, ai cărei trei pereți vizibili sunt acoperiți complet cu tablouri, (...) reproduse cu o asemenea fidelitate și meticulozitate, încât am putea să le descriem cu precizie." *(O colecție de amator,* traducere de Yvonne și Mircea Goga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, pag. 35). în prim-plan, la stânga, Kürz l-a reprezentat pe proprietarul colecției. Ceea ce

este însă interesant este faptul că artistul a inclus, printre tablourile pictate, propriul său tablou, *Un cabinet de amator,* așa încât „colecționarul așezat în mijlocul propriei colecții vede pe peretele din fund, în fața ochilor, tabloul care îl reprezintă în timp ce își privește colecția și toate aceste pânze reproduse iarăși și tot așa...", (ibidem, pag. 38). Volumul lui Perec continuă prin descrierea celor două licitații organizate după moartea lui Raffke de către moștenitorii acestuia, făcându-se referiri la tematica și compoziția lucrărilor, precum și la sumele cu care au fost achiziționate de către colecționari sau de către diverse instituții. După această acumulare de informații riguros sintetizate din diverse surse bibliografice, apare, în final, elementul-surpriză menit să îl șocheze pe cititor: la câțiva ani după cea de-a doua licitație, toți cumpărătorii au primit o scrisoare semnată de către nepotul colecționarului, pe nume Humbert Raffke, care îi înștiința că majoritatea operelor achiziționate de ei erau false și că el era autorul lor. Cabinetul de amator, pictat de același

Humbert Raffke alias Heinrich Kürz, constituia doar o tentativă de a legitima aceste falsuri, pentru ca tablourile reprezentate să pară într-un mod cât se poate de natural replici ale unor tablouri reale.

Criticii literari care au scris despre *Un cabinet d'amateur* au abordat diverse aspecte ale acestei opere complexe, analizând modalitățile de descriere, coordonata inter-și metatextuaîă, frontiera dintre fictiv și real, precum și probleme care țin de imitație și contrafacere. Prezentul articol, rară a avea pretenții de exhaustivitate, își propune să se concentreze asupra corespondențelor instaurate între codul pictural și cel literar și să evidențieze astfel relația simetrică dintre tabloul lui Kürz și textul lui Perec. Așa cum vom putea constata, pata de culoare de pe pânză și cuvântul de pe foaie de hârtie sunt congruente, înscriindu-se într-un dialog care reafirmă atributele comune ale picturii și literaturii. O trăsătură definitorie a operei *Un cabinet d'amateur* este, în consecință, reconcilierea absolută dintre imagine și text, prin reiterarea multiplelor echivalențe dintre vizual și verbal, postulate de altfel din timpuri străvechi, prin dictonul horațian „ut pictura poesis" din celebra *Epistolă către Piso,* sau atunci când poetul grec Simonide din Ceos afirma că „pictura este o poezie mută, iar poezia este o pictură vorbitoare".

Analizând succint modalitățile de concretizare ale analogiei pictură-literatură, o primă corelație este cea de tip *in praesentia,* atunci când textul și imaginea se îmbină prin juxtapunere și se completează reciproc, utilizând același suport. în această categorie se înscriu semnele lingvistice inserate în tablouri (Magritte, lucrările grupului COBRA), caligramele (Apollinaire, *La Divine Bouteille* de Rabelais) precum și ilustrările de volum (Boticelli a ilustrat *Divina Comedie* de Dante, Georges Braque și Hans Arp au ilustrat poemele lui Rene Char, Salvador Dali a ilustrat, printre altele, eseuri de Michel de Montaigne, autobiografia lui Benvenuto Cellini și *Macbeth* de Shakespeare, iar desenele lui Rene Magritte au întregit sensul poemelor în proză ale lui P. Nouge). Există, de asemenea, un al doilea tip de analogie, pe care am putea să îl numim *in absentia, caz* în care textul descrie o operă de artă reală sau fictivă, în absența acesteia din urmă: este vorba de celebra tehnică a *ekphrasis*-ului, prima și cu siguranță cea mai cunoscută descriere de acest gen fiind cea oferită de Homer în cel de-al XVIII-lea cânt al *Iliadei,* atunci când redă imaginea scutului făurit de Hefaistos pentru Ahile.

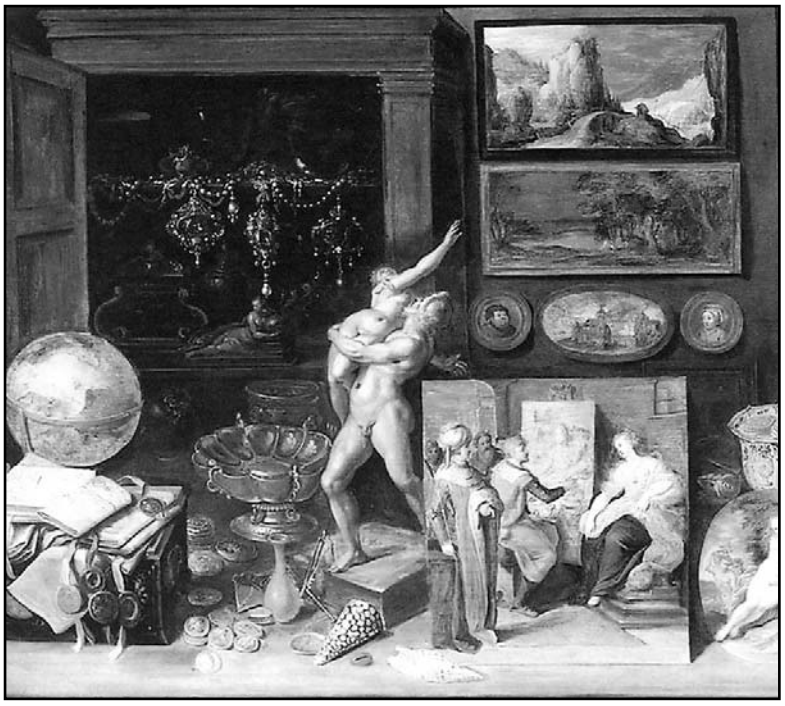
Perec descrie cabinetul de amator realizat de Heinrich Kürz în absența imaginii, așa încât opera s-ar încadra, în mod logic, în cea de-a doua categorie menționată, constituind un exemplu clasic de *ekphrasis.* Reperele picturale invadează însă creația literară, tabloul descris suprapunându-se în cele mai mici detalii textului care transformă vizualul în verbal, printr-o omologie structurală prezentă la nivel formal și ideatic. În mod paradoxal, s-ar putea spune că textul coexistă astfel cu pictura pe care o descrie, în absența fizică a acesteia, stabilind numeroase paralelisme între două limbaje diferite.

Genul pictural „cabinet de amateur", tradus prin „cabinet de amator" sau prin „colecție de amator" (am preferat însă prima traducere pentru a păstra ideea de *încăpere în care sunt expuse obiecte de artă,* aceeași reprezentare abstractă a termenului fiind menținută atât în limba franceză cât și în cea germană), a fost utilizat cu precădere în pictura flamandă a secolului al XVII-lea. Frans Francken al II-lea (1581-1642) a semnat, de pildă, aproximativ treizeci de astfel de tablouri, păstrate în muzee din Anvers, Frankfurt, Viena sau Baltimore, iar David Teniers cel Tânăr (1610-1690), conservator al galeriei arhiducelui Leopold Wilhem, este autorul unei compoziții intitulate *Arhiducele Leopold Wilhelm în mijlocul galeriei de picturi.* Genul se perpetuează însă și în următoarele secole, prezentarea colecțiilor de artă prin intermediul imaginilor miniaturizate fiind generată atât de dorința de inventariere și catalo-

gare, cât și de respectul și admirația pentru realizările predecesorilor. Raportându-ne la volumul analizat, vom putea constata, cu mult interes, că și textul lui Perec include, la rândul lui, o serie de „miniaturizări", prin citarea unor documente relevante pentru înțelegerea contextului în care pictura a fost realizată, precum și prin rezumarea ideilor din alte opere de care scriitorul s-a simțit atașat. Așa cum în pânzele lui Vermeer - *Lecția de muzică, Tânără scriind o scrisoare, Tânără cântând la spinetă* sau *Tânără cu paharul de vin,* tabloul miniaturizat clarifică și aprofundează semnificația lucrării care îl conține, tot astfel citatele din *Un cabinet d'amateur* completează și atestă veridicitatea narațiunii prezentate. Biografia despre Hermann Raffke (redactată de către unul din fiii săi și apărută în anul 1921, în care se menționează circumstanțele achiziționării majorității picturilor din colecție), lucrarea criticului de artă Lester Nowak (publicată la editura Presses Universitaires de Bennigton în anul 1923), precum și scrisorile experților (conținând informații despre picturi și recomandări pentru licitații) converg într-o realitate istorică care creează perspectiva unui adevăr unic. Referitor la rezumate, acestea sunt intradimensionale, făcând trimiteri la alte opere de Perec. După cum afirmă autorul însuși într-un interviu radiofonic cu Gerard Julien Salvy (12 ianuarie 1980), *Un cabinet d'amateur* a apărut din dorința de a nu renunța în totalitate la temele romanului *La vie mode d'emploi* (1978), din fiecare capitol al acestei lucrări fiind preluat un subiect care devine elementul principal al unui tablou descris în cataloagele expoziției RafEke. Pentru fiecare temă reiterată, Perec inventează așadar o pictură sau un artist. Prezentările succinte, dar pline de vervă și culoare, se constituie într-un fel de „encryptage" al romanului *La vie mode d'empîoi* sau într-o „colecție" de rezumate, care corespund, la nivel formal, ideii transpuse de genul pictural discutat, punând în evidență o primă echivalență: **tabloului în tablou îi corespunde povestirea în povestire.**

Strâns legată de tema discutată este și **structura speculară de tip** *mise en abyme,* comună literaturii și picturii și regăsită de fapt în toate cele șapte arte, prin postularea repetitivității ca sursă și condiție estetică. Așa cum afirma Andre Chastel, „On pourrait se demander s'il n'y a pas, dans certaines conditions, *au sein meme de chaque arî,* une maquette reduite de sa structure" (Andre Chastel, « Le tableau dans le tableau », 1964). La nivel pictural, structura *mise en abyme* operează în tabloul lui Kürz printr-o reduplicare de tip aporistic, în care creația miniaturizată cuprinde opera în care este inclusă (a se vedea, în acest sens, tipologiile stabilite de Jean Ricardou și de Lucien Dallenbach). Jocul oglinzilor este însă și mai spectaculos. In tentativa de a capta infinitul într-un spațiu finit, pentru a-l parafraza pe Iuri Lotman, volumul *Un cabinet d'amateur* multiplică nivelurile de reprezentare. La expoziția din 1913, sala a fost amenajată așa încât celelalte tablouri din colecția Rafflte să ocupe același îoc ca și replica lor din tabloul lui Kürz, principala preocupare a vizitatorilor constând astfel în compararea originalului cu reproducerea sa miniaturizată și în analizarea variațiilor pe aceeași temă, a modificărilor neînsemnate, dar sesizabile, pe care pictorul le-a introdus atunci când a realizat cabinetul de amator. Sala ca reflecție a tabloului este o nouă structură de tip *mise en abyme,* care sugerează reversibilitatea relației dintre obiectele reale și imaginea lor din oglindă. într-adevăr, *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec materializează principiile avansate de Louis Marin (*De la representation*) care sugerează că procesul reprezentării nu are un sens unic: căci cine se reflectă cu adevărat? Lumea în oglindă sau oglinda în lume? Prin urmare, tabloul imită realitatea sau tabloul își impune legea, dictând organizarea expoziției? Fără a insista asupra acestui aspect, voi preciza că procedeul *mise en abyme* se regăsește și la nivel textual, prin includerea unor citate și fragmente din lucrările menționate în pa-

ragraful anterior, care condensează și reflectă trăsăturile fundamentale ale cărții care le conține. Prin afirmarea tezei potrivit căreia orice operă este oglinda altei opere, textul lui Lester Nowak referitor la tabloul lui Kürz sintetizează de fapt principalele idei ale volumului lui Perec, reluând caracteristicile acestuia: „prin jocul acestor reflectări succesive, prin farmecul aproape magic pe care îl produc repetările din ce în ce mai mărunte, este o operă care trece într-un univers de-a dreptul oniric, unde puterea sa de seducție crește la nesfârșit și unde precizia exacerbată a materiei picturale, departe de a fi un scop în sine, se deschide dintr-o dată înspre spiritualitatea vertiginoasă a Eternei întoarceri." (pagina 38). Aceleași aprecieri sunt valabile și pentru cartea *Un cabinet d'amateur,* care se caracterizează, de asemenea, printr-un joc al „reflectărilor succesive", în care „precizia exacerbată" a materiei *scripturaie* se deschide spre mitul eternei reîntoarceri. Volumul lui Perec utilizează astfel un tip de *mise en abyme* similar cu cel din romanul *Passage de Milan* de Michel Butor, în care descrierea tabloului pictat anticipează deznodământul narațiunii, sau cu cel din *L 'Emploi du temps* de același autor, în care prezentarea tapiseriilor lui Tezeu se suprapune cu textul principal relatând trăirile și acțiunile personajului Jacques Revel.



Dar care este oare semnificația acelor variații minuscule, pe care Kürz le introduce atunci când pictează tablouri minuscule în cadrul unui tablou principal? Căci de la o copie la alta, pictorul se amuză să înlocuiască detalii specifice: campionul de box învingător din prima copie este învins în cea de-a treia, ceainicul se tranformă într-o cafetieră de email albastru, suplețea în obezitate ș.a.m.d. Această tehnică a diferențierii prin copiere s-ar putea interpreta în felul următor: **toate operele sunt până la urmă reiterări ale unor opere anterioare,** la care se adaugă o contribuție personală mai mult sau mai puțin evidentă, întrucât nici un artist nu se poate debarasa de multiplele reminiscențe culturale care îi modelează universul creator. Corespondențele **pictură-literatură sunt în acest caz evidențiate de categoriile hiperestetice** care preiau creații ale predecesorilor, prin formele parodiei, variației sau transpunerii admirative. Exemplele sunt numeroase: van Gogh a reluat picturi de Delacroix *{Bunul Samaritean)* și Rembrandt *(Învierea lui Lazăr),* păstrând subiectul și compoziția, însă utilizând un colorit neoexpresionist; Pablo Picasso a pictat *Dejunul în iarbă* de Manet, într-o metamorfozare tipic cubistă; Marcel Duchamps parodiază celebra *Gioconda* în LHOOQ (1919); autoarea britanică Sue Roe repovestește celebrul roman *Marile Speranțe* de Charles Dickens, focalizat, de această dată, pe destinul Estellei în *Estella: Her Expectations; Rosencrantz și Guilderstern Are Dead* de Tom Stoppard este o rescriere a piesei *HamleX* din

perspectiva celor două personaje secundare din textul lui Shakespeare, etc. Pictura lui Kürz, ca și romanul lui Perec, sunt, de asemenea, definite prin acest *mit al eternei reîntoarceri,* materialul prim fiind deformat și plasat într-un spațiu al alterității. Fără a fi vorba de o receptare pasivă a unei alte subiectivități artistice, formele vechi sunt valorificate și transformate în creații noi, într-un inefabil amestec de ludic și de serios, de « ludicitate » și luciditate, de divertisment și de maturitate artistică.

O altă coordonată a simetriei analizate constă în faptul că atât opera literară cât și tabloul se caracterizează, așa cum afirma Northrope Frye (« Towards Defining an Age of Sensibility »), prin **dihotomia rezultat - proces.** Pictura sau cartea pot apărea ca produse finite, artefacte care să îl încânte pe destinatar, sau, dimpotrivă, pot pune în evidență modul în care ele au fost create. La nivel pictural, este vorba de apariția artistului în tabloul pe care îl realizează și care pare astfel că prinde contur sub ochii privitorului *(Meninele* lui Velasquez, *Familia Arnolfini* de Van Eyck), în timp ce literatura ca proces dezvăluie mecanismele textuale în detrimentul narațiunii și echivalează cu ceea ce criticii au numit metatextualitate, autoreferențialitate, „povestire narcisistă" (Linda Hutcheon) sau „aventura scriiturii" (Jean Ricardou). Artistului Heinrich Ktirz, care apare în tabloul *Cabinet de amator* pictând *Cabinetul de Amator,* îi corespunde astfel figura autorului, a cărui prezență se face resimțită la finalul cărții. Acesta din urmă apare pentru a spulbera orizontul de așteptări al cititorului și pentru a demonta mecanismul iluziei diegetice, prin dezvăluirea convențiilor literare care guvernează textul realist: „Verificări sârguincioase n-au întârziat să demonstreze că, într-adevăr, cea mai mare parte a tablourilor din colecția Raffke erau false atât pe cât sunt de false detaliile acestei ficțiuni, concepută pentru unica plăcere și unicul fior de a le face să pară adevărate." (p. 96). Copleșit de vasta cultură a autorului, cititorul află la sfârșitul cărții că ceea ce credea a fi erudiție este de fapt pură imaginație și că opera pe care tocmai a terminat-o nu este altceva decât istoria ludică a unei înșelătorii. Așadar, totul a fost un fals: tabloul descris ca fiind autentic, cataloagele expozițiilor, fragmentele de biografii, aprecierile criticilor de artă.

Atât tabloul *Un cabinet d'amateur* cât și textul literar cu același titlu își caută deci justificări credibile care să le ateste autenticitatea. Tabloul își justifică paternitatea prin cărțile și materialele criticilor complici lui Hermann Rafflce, care redactează biografii despre un pictor inexistent, în timp ce cartea își motivează credibilitatea prin faptul că autorul ei acumulează detalii realiste pentru a-l înșela pe cititor, construind un pseudo-catalog al unei pseudo-colecții. Enigmaticul Heinrich Kürz amintește astfel de alți artiști fictivi celebri, cum ar fi Frenhofer (*Capodopera necunoscută* de Honore de Balzac). Coriolis de Naz (*Manette Salamon* de frații Goncourt), Claude Lantier (*Opera* de Emile Zola) sau celebrul Elstir (*În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust).

Prin extrapolare, **literatura și arta sunt, în genere, falsificări ale realității,** distrugerea iluziei referențiale confirmând capacitatea de manipulare a artistul uidemiurg. În ambele cazuri, accentul este pus pe destinatar: pe de o parte, colecționarul Raffke care își privește colecția, iar pe de altă parte, cititorul care descifrează sensurile unei vaste rețele textuale. Așa cum am văzut, amândoi asistă la o înlănțuire *regressus ad infinitum,* evidențiată în omologia vizual-verbal. Prin paralelismele instaurate între două limbaje diferite, dar caracterizate prin numeroase similitudini, Perec și-a propus probabil să ne demonstreze ideea că orice operă artistică, fie ea tablou sau text literar, nu este decât un *trompe l' œil* menit să ne captiveze atenția și să ne înșele simțurile, dar că acest artificiu, prin bucuria estetică oferită, reprezintă un veritabil temei existențial.

Marin
STOIAN

Trecute vieți de doamne și domnițe

Prin intermediul albumului *Doamnele artelor frumoase românești*, scos la Monitorul Oficial, Ioana Cristea și Aura Popescu ne prilejuiesc întâlnirea cu 32 de nume de primă mărime al artelor plastice românești, afirmate în perioada interbelică. Ele vor fi fost mai multe, și doar lacunele patrimoniului muzeal existent au condiționat numărul prezențelor în album. Altfel, Zoe Băicoianu, Elena Deșliu, Claudia Milian, Ana Tzigara-Samurcaș, Laura Cocea, Florica și Marcela Cordescu, Aurelia Vasiliu-Ghiță și încă multe altele și-ar fi meritat și ele locul în album. Și-i fericesc pe cei care dețin lucrări ale artistelor amintite aici, nutrind totodată speranța că le vor pune la dispoziția doamnelor Cristea și Popescu, pentru o nouă ediție a albumului, serios augmentată, cum se zicea pe vremuri.

Până atunci, însă, să ne bucurăm de această primă ediție a albumului, în care, pe lângă Milita Petrașcu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Micaela Eletheriade sau Margareta Sterian, nume de obștească rezonanță in câmpul artelor frumoase românești, le întâlnim pe Mina Byck-Wepper, Merica Râmniceanu, Lena Constante sau Măria Brateș-Pillat, prezențe de prestigiu în activitatea expozițională interbelică. Sau pe Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Nuni Dona, Coca Mețianu, Adina Paula Moscu, Cecilia Cuțescu-Storck, a căror excelență artistică le-a fost recunoscută de numeroase premii și distincții românești sau internaționale.

Cu un substanțial *Cuvânt înainte* și un riguros aparat critic, albumul cu care ilustrăm acest număr al revistei noastre beneficiază de o iconografie relativ bogată și de înaltă fidelitate, putând depune mărturie cu privire la remarcabila performanță artistică a marilor doamne ale artelor frumoase românești.